CENA 3 Zł.

BLOK

& KURJER BLOKU

8 - 9

LISTOPAD 1924 GRUDZIEN

REVUE INTERNATIONALE

VARSOVIE-POLOGNE

WSPOLNA 20 - 39

PRZEDSTAWICIELSTWA:

PARIS V[e]
51, rue Lacépède

BRUXELLES
rue de Berger 35

BERLIN W.
Kurfürstendamm 150

KRAKOW
Jagiellońska 5

W Polsce, pozbawionej dotychczas wielkich zbiorów muzealnych, musi powstać Muzeum Sztuki w reprodukcjach barwnych i bezbarwnych i odlewach z działem bibljograficznym.

Muzeum, obliczone na setki tysięcy eksponatów, obejmować będzie wszystko cokolwiek i kiedykolwiek powstało wartościowego w dziedzinie sztuki wszystkich narodów.

Muzeum będzie urządzało wystawy okrężne po Polsce—będzie dążyło do zakładania na mniejszą skalę podobnych muzeów po miastach prowincjonalnych.

Na początku skompletujemy sztukę zachodnio i środkowo europejską od pseudoklasycyzmu po modernizm ostatnich dni.

Na zasadniczym tym kośćcu oprzemy dalszy rozwój Muzeum

Będziemy dążyć do tego — by nie zabrakło w niem nic — by wszystkie epoki i wszyscy twórcy byli *wyczerpująco* reprezentowani.

Wielki ten czyn, mający dla Polski i wogóle dla Wschodniej Europy niesłychanie doniosłe znaczenie, winien być natychmiast zapoczątkowany.

Grâce à l'initiative de „Blok" on organise en Pologne un „Musée d'Art" c'est à dire de réproductions de tableaux colorés ou incolorés et des réproductions en plâtre. Il y aura aussi une section bibliographique. Un musée de ce genre n'existait pas jusqu'à présent chez nous. Nous comptons qu'il y aura des milliers, d'objets à exposer; on tâchera d'y rassembler tout ce qu'il y a de précieux en fait d'art de toutes les nations.

Les initiateurs de ce projet organiserons aussi des expositions, cirlculaires et tâcherons de fonder des musées en province. Pour commencer on collectionnera l'art occidental et de l'Europe Centrale depuis le pseudo-classicisme jusqu'au modernisme de l'heure actuelle; ce sera la base de nos collections. Nous tâcherons qu'il n'y ait pas de manques, que toutes les époques et tous les artistes y soient répresentés suffisamment.

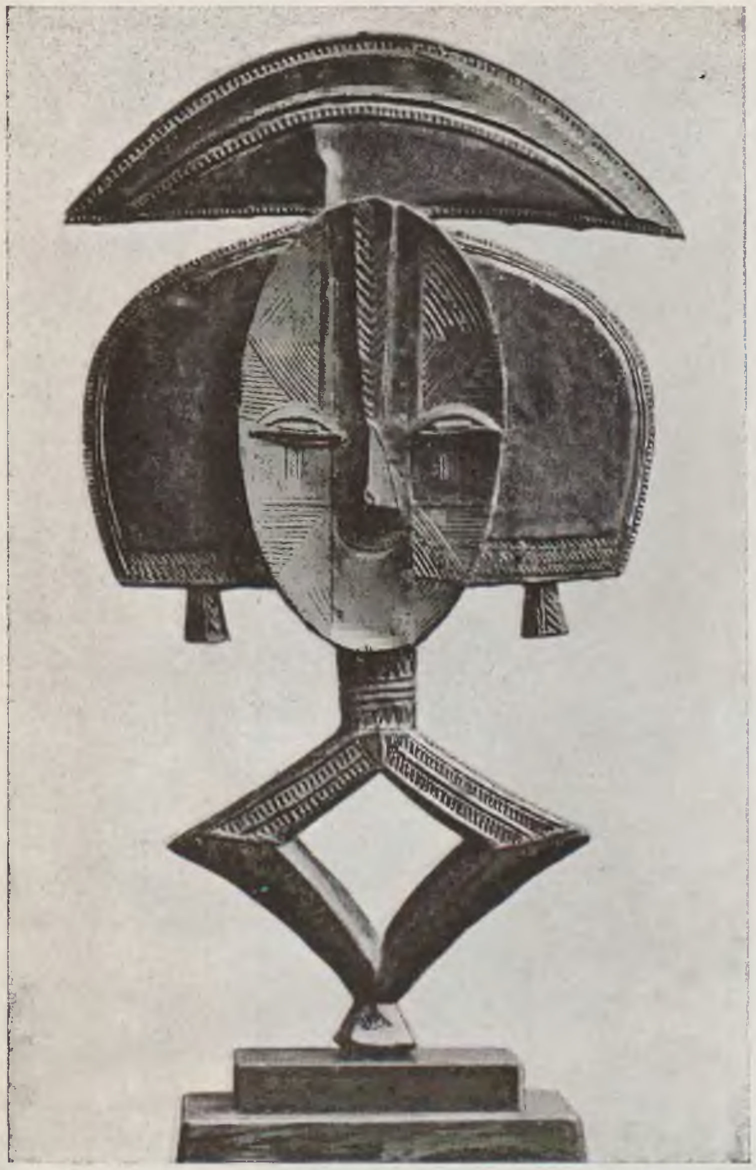
Cette oeuvre mémorable pleine de conséquence pour la Pologne et l'Orient de l'Europe est déjà commencée.

34

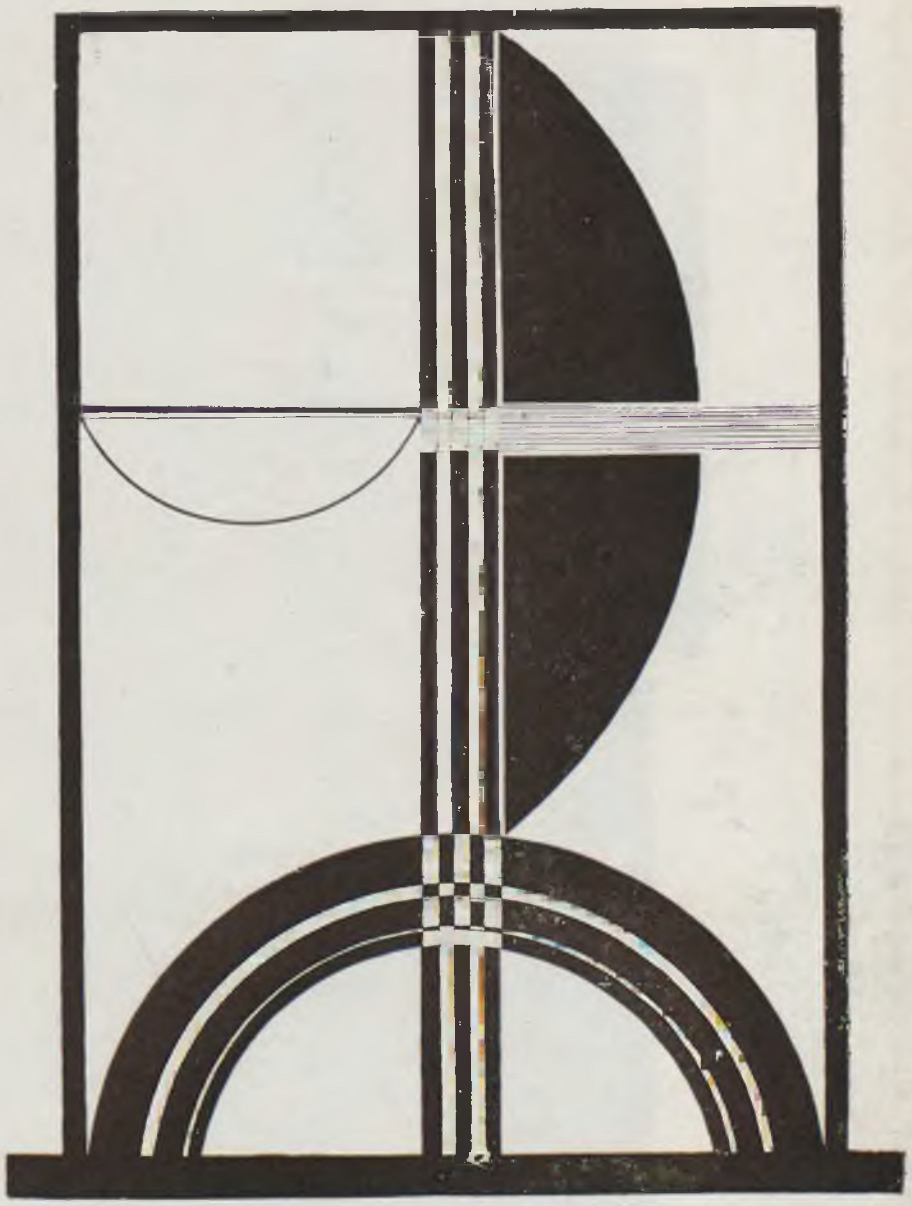
stünde es nur bei uns wir hätten längst unser Leben verloren
Frühling fliegt niedrig zwischen den Mauern und wir räkeln uns gelassen
Friede sei mit uns
vergiss der Grenzsäulen denn nur im reinen Lichte können wir baden über unseren Köpfen verzieht sich der lämmerweidende Himmel und abends schlagen wir wie ausgehungerte Bestien die Zähne zusammen
da gibt es nichts mehr das wert wäre in Evidenz gehalten zu werden die Zeit hat meine spinnetzgewobenen Freunde aufgefressen und Liederbänder rissen sich von den Zungen der Betrunkenen
siehe von den Hügeln steigen die Armen herab zuweilen heben sie auf der flachen Hand ihre Augen empor und zuweilen seufzen aus ihnen die halbvertrockneten Bäche hervor
mir Dornen und Eisensplittern gefütterte Worte liegen in mir umher doch bringe ich heute nichts heraus
mir tut die Ferne weh zwischen mir und mir selbst
o o wer öffnet einmal die goldenen Tore unserer Scheunen
die Sonne läutete die Schlangen aus den Wäldern und die Motten aus den Städten
meine Mutter hat ihre bei Wasser und Brot erzogenen Kinder verloren und wir leben jetzt ohne Wasser nnd ohne Brot unser verstreutes Leben

LUDWIG KASSAK

Chęć zbadania niezbadanego



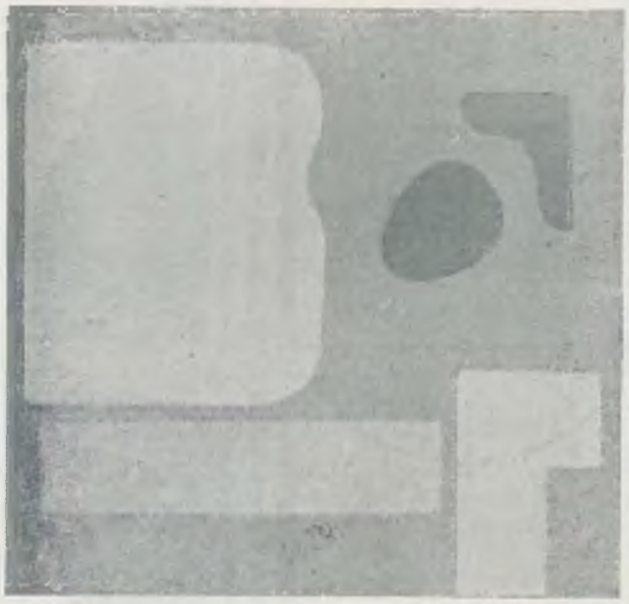
RZEŹBA MURZYŃSKA

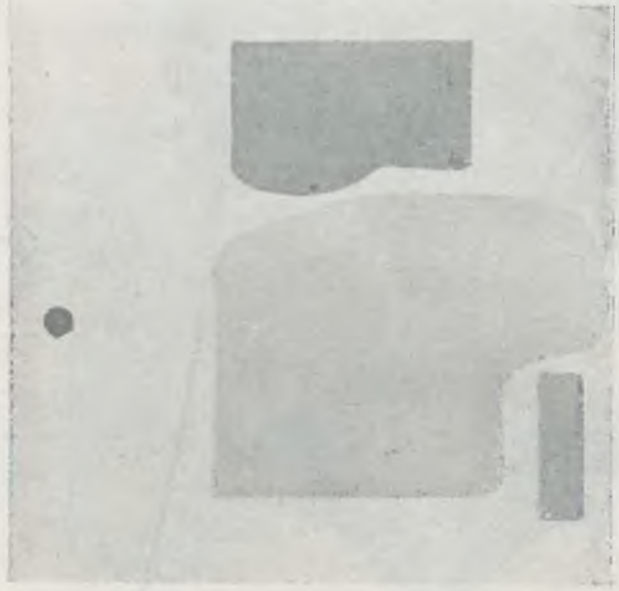


T. ŻARNOWERÓWNA

była i jest motorem twórczości



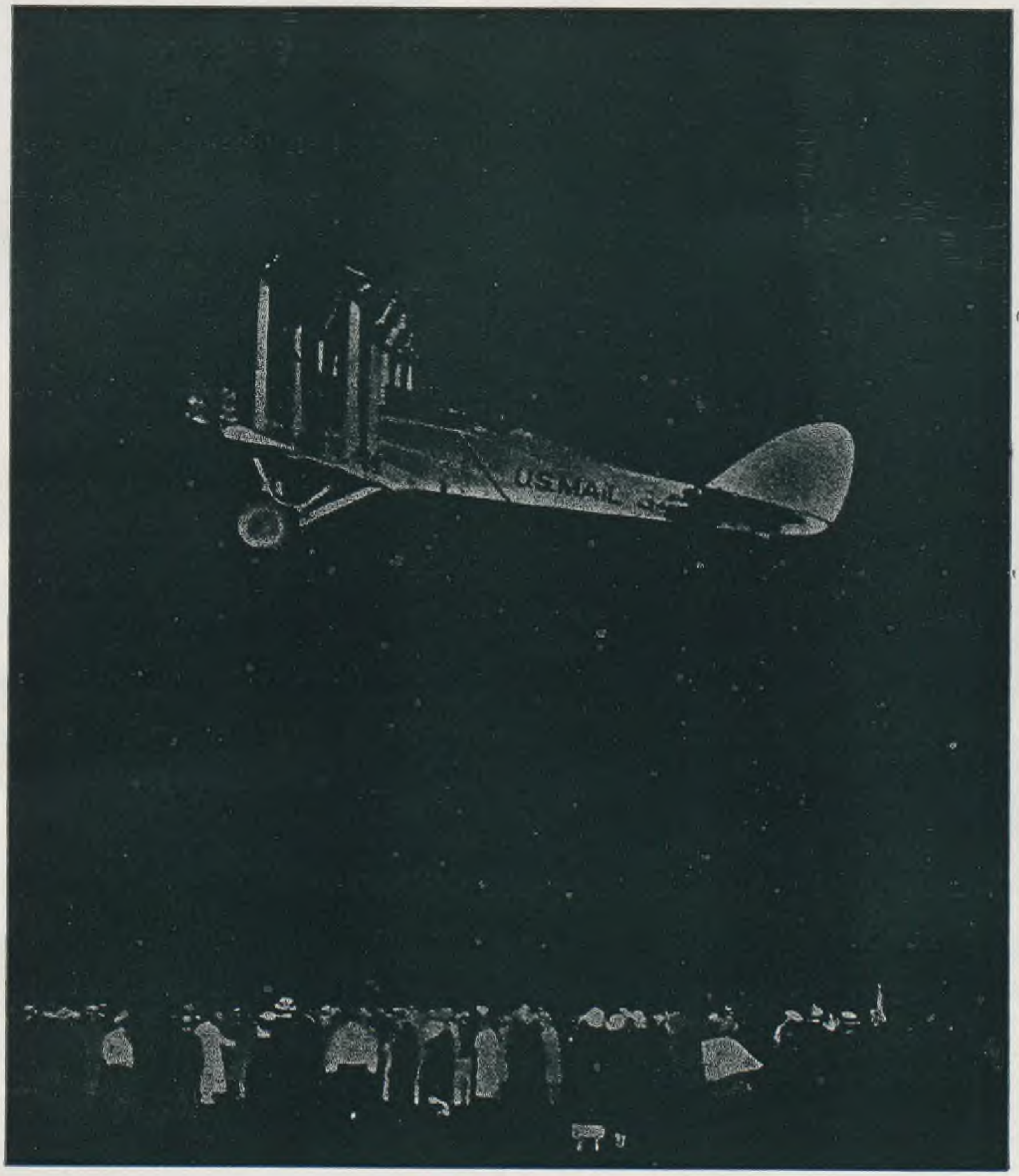






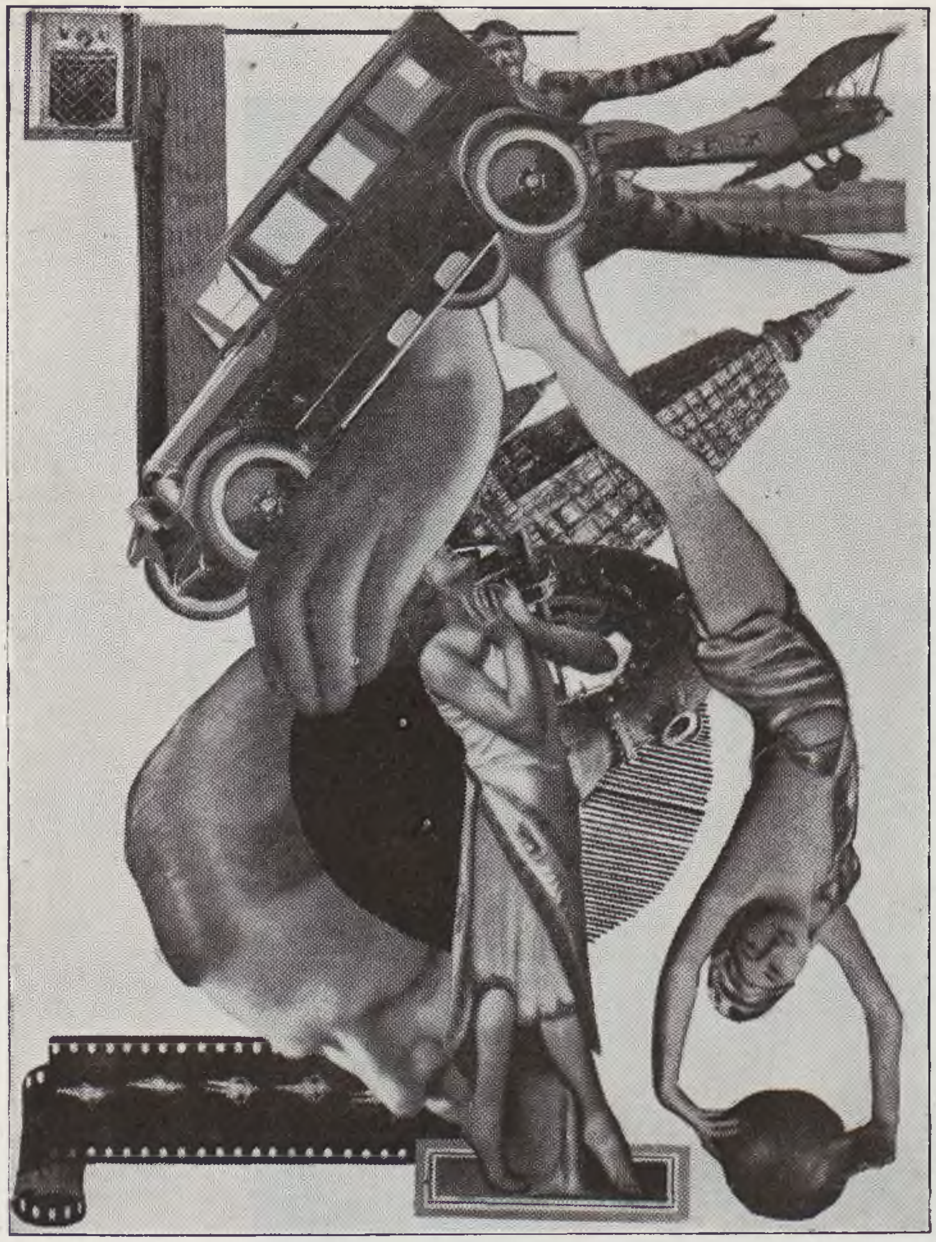


W. STRZEMIŃSKI.



KLISZA „LOTU POLSKIEGO".

Odlot nocny.



FOTOMONTAŻ = najbardziej skondensowana w formie poezja

FOTOMONTAŻ = POEZOPLASTYKA

FOTOMONTAŻ daje zjawisku wzajemnego przenikania się najróżnorodniejszych zjawisk zachodzących we wszechświecie

FOTOMONTAŻ — objektywizm form

KINO — jest wielością zjawisk trwających w czasie

FOTOMONTAŻ — jest jednoczesną wielością zjawisk

FOTOMONTAŻ — wzajemne przenikanie się dwu - i trój - wymiarowości

FOTOMONTAŻ rozszerza zasób możliwości środków: pozwala na zużytkowanie tych zjawisk które są niedostępne dla oka ludzkiego — a które czuła klisza fotograficzna może uchwycić.

FOTOMONTAŻ — nowoczesna epopea.

M. SZCZUKA

ARCHITEKTURA WNĘTRZ.

Zachowanie umiaru — równowagi w warunkach: 1) przeznaczenia 2) wygody 3) hygjeny 4) przyjemności (= zmysł estetyczny) — da ekonomiczną całość

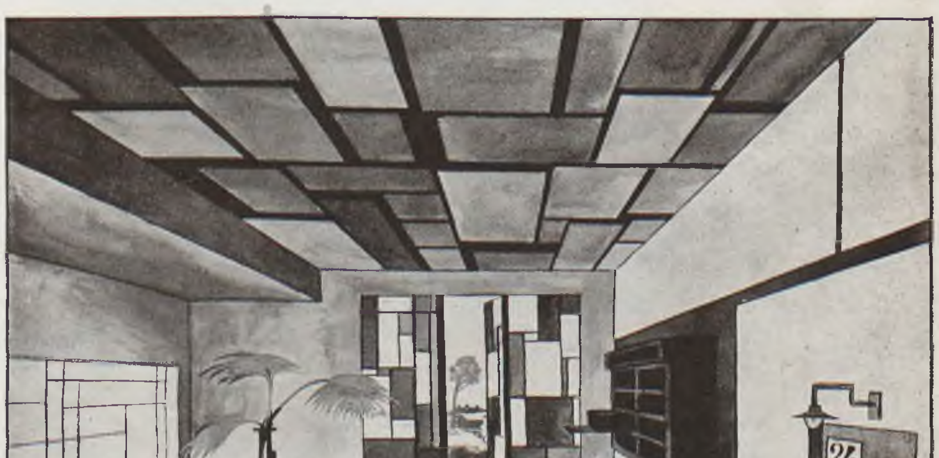
Pokoje w każdej chwili mogą być przeistoczone: były: 2 sypialnie i jadalnia — jest: sala do przyjęć lub zebrań. Przesuwamy ściany; łóżka, szafy, stoły — giną lub wychodzą ze ścian.

W ścianach maximum przestrzeni oszklonych: można je w każdej chwili zmniejszyć: ścianami zasuwanemi.

Wnętrze utrzymane w systemie konstrukcyjnym, pozwalającym na te przemiany: system poziomych i pionowych lub system krzywych — daje zawsze w sumie przyjemną całość (= estetyczną).

Wielkie przestrzenie okien doprowadzających światło dzienne — pozwalają a nawet wymagają barwy: sufit, ściany, meble, podłoga — są barwne.

Barwa jest radością życia. Barwa jest organicznym składnikiem każdej rzeczy



M. SZCZUKA

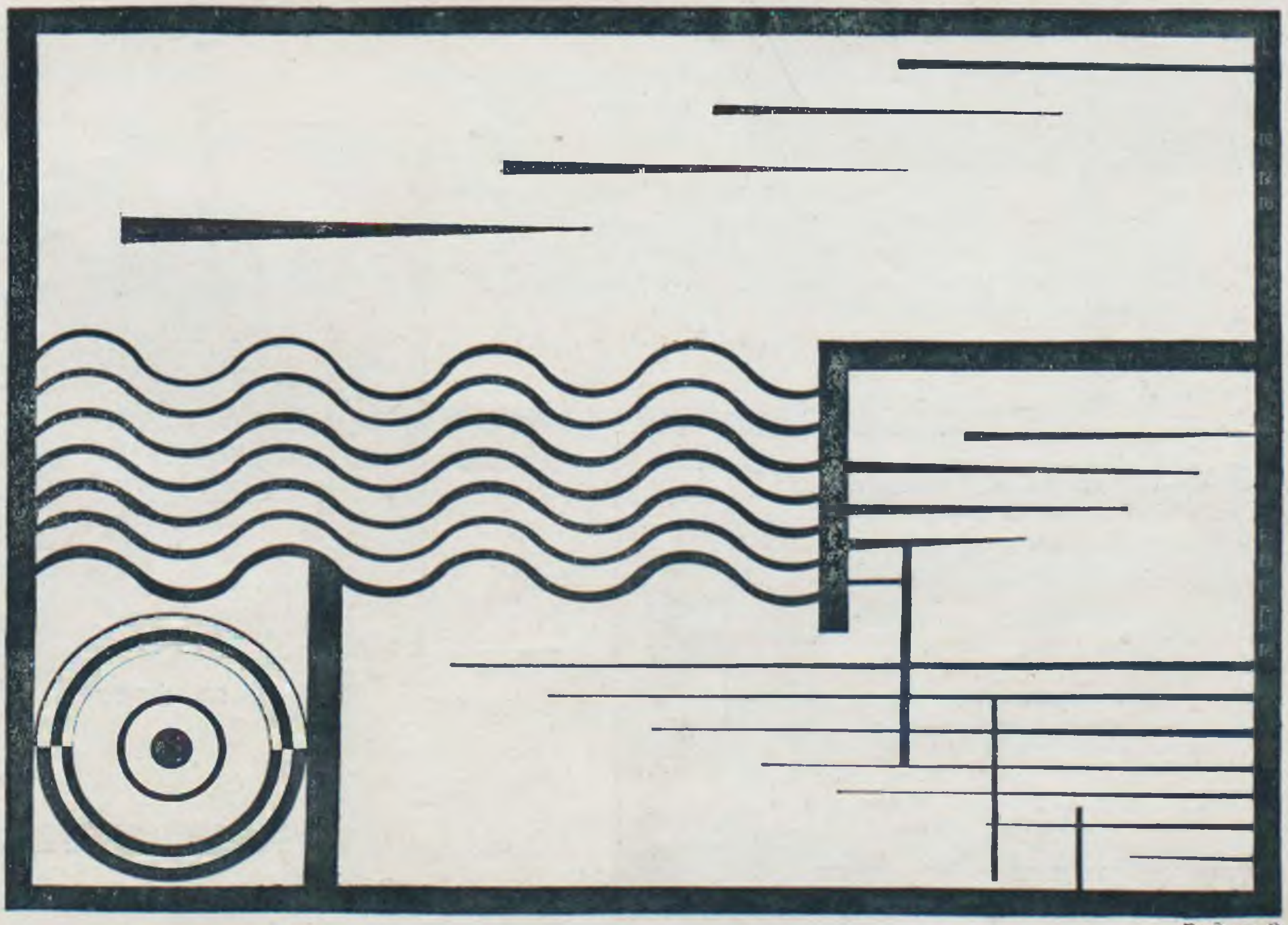


TATRY



Jedni zwalczają sztukę teraźniejszości dlatego że nie widzą w niej przeszłości — inni zwalczają ją dlatego że ma przyszłość

TADEUSZ PEIPER



Konstrukcja filmowa

T. ŻARNOWERÓWNA

O Sztuce Abstrakcyjnej

Abstrakcja jest wynikiem wszechstronnego badania.

Sztuka abstrakcyjna nie jest czemś oderwanem od otaczającego nas świata zewnętrznego; jednakże przestaje być spisową, a operuje czystemi środkami plastycznemi. Jest ekwiwalentem plastycznym natury.

Im bardziej eliminujemy przedmiotowość, tem bardziej zbliżamy się do czystej plastyki.

Przez abstrakcyjność nie zmienia się nowa plastyka w sztukę dekoracyjną, gdyż celem jej jest obraz, który podlega własnym, ściśle określonym prawom.

Nowy duch ujawnia coraz inne prawa, rządzące wszechświatem, stwarza nową realność.



H. STAŻEWSKI

Pokazanie istoty rzeczy, czyli to, co zamierzał naturalizm, jest nieosiągalne. Jedynym celem nowej plastyki, abstrakcyjnej jest wyrażanie praw, kierujących rzeczami i bytem.

Taka plastyka jest realna i nie jest pozbawiona pierwiastka ludzkiego.

Nowa plastyka starająca się uchwycić właściwy sens rzeczy, wykrywa coraz nowe prawa wzrokowe: deformowanie przedmiotu przez wdzierające się otoczenie (dynamizm kubistyczny). Plastyka bezprzedmiotowa,, bardziej podporządkowuje się prawom obrazu: płaskość i prostokątny kształt płótna wpływają na formy, umieszczone na niem. Wrogiem czystego wyrazu plastycznego są możliwości indywidualne.

Indywidualizm narusza równowagę pomiędzy człowiekiem a wszechświatem to znaczy pomiędzy tem, co nazywamy wewnętrznem i zewnętrznem

HENRYK STAŻEWSKI.



H. STAŻEWSKI



H. STAŻEWSKI



H. STAŻEWSKI

KU PAMIĘCI

„Tygodnik Ilustrowany" w Nr. 176 z dn. 10 maja 1879 r. w dziale: „Artykuły treści naukowej z innych piśmiennictw czerpane", w artykule p. t. Kronika Paryska" (str. 307) podaje:

.... prowadzą nas do innéj zarozumiałości, której nic nie usprawiedliwia i nie tłumaczy. Mówię tu o nowym Avatorze impresyonistów, którzy się teraz mianują „niepodległymi" (indépendants). I rzeczywiście są oni niepodległymi, nie zależą od nikogo, wolni od wszelkiéj nauki, wszelkiéj wiedzy, wszelkiéj prawdy i wszelkiego zdrowego rozsądku. Dosyć pójść i spojrzeć na ich wystawę, otwartą w téj chwili. Publiczność w ogólności za boki się bierze, śmiejąc się z tych czupiradeł, olejnych i nieolejnych. Przecież, gdy się pomyśli trochę, smutek ogarnia serce, że może być tak na świecie, aby tylu ludzi straciło rozum i zdolność, jeżeli nie do malarstwa, to do robienia butów — bo przecież te szlifibruki mogą się zdać na coś lepszego.

Płodność tych panów zaraz wam powié, jak oni sobie łamią głowy nad sztuką. Oto jeden (nie chcę wymieniać nazwisk, bo niewarto), wystawił dwadzieścia obrazów, które wyglądają, jak gdyby w przeciągu dnia jednego wykonane były. Drugi przysłał trzydzieści, trzeci cztérdzieści obrazów i t. d. Cztery pociągnięcia penzlem, podpis i sprawa skończona..........................

KAZIMIERZ MALEWICZ O SZTUCE *(Dokończenie. Patr Nr.Nr 2, 3, 4.)*

Umysł ludzki stale przezwycięża naturę. Najszybszy bieg nóg, stworzonych przez nią, niczem jest w porównaniu z biegiem kół, stworzonych przez wysiłek umysłowy.

Umysł ludzki dąży do zwycięstwa nad naturą i jej żywiołami, by nie sprowadzały klęsk i niepokoju.

Pragnę braterstwa i zgody, bym przez braterstwo i zgodę osiągnął wygodę i spokój. Wówczas wytworzę doskonałą kulturę i tylko nią będę zajęty — pochłonie mnie ona całkowicie. A ta kultura we wszystkich niemal swych przejawach mocno zagłębia się o gospodarczą stronę życia i w znacznej mierze od niej zależy — tedy bywa częstokroć utożsamiana z wygodą.

Uganianie się za kulturą doskonałą podobne jest do wydmuchiwania bańki mydlanej. Dziecko wydmuchuje z niej przemiany kolorów, usiłując wydać bańkę do jak największych rozmiarów. W chwili rozkwitu bańka pryska. I jak bańki mydlane pryskają również kultury.

Myśl o wygodzie zaznacza się jako decydujący moment rozłamu z naturą, lub z rozumem istniejącym, który wcale nie szuka wygody życiowej. Intuicja nie widzi w wygodzie doskonałości wieczystej. Doskonałość świata — doskonałość człowieka — oto dążenia intuicji. Doskonałość człowieka w organizmie, podlegającym ciągłym zmianom, kierowanym i nastawianym coraz inaczej, bowiem konstrukcja organizmu i jej systemy — to broń do przezwyciężania krańców możliwości.

Każdy nasz krok naprzód zbliża upadek isniejącej kultury i pociąga za sobą konieczność wytwarzania nowych narzędzi, gdyż dotychczasowe nie wystarczają. Rozwija się u nas ekonomja ruchu, umiejętność zachowania energji, zdolność do szybkiego przenoszenia się z miejca na miejsce — a to przez dążność do nowych wynalazków, które z kolei rozwijają w nas nowe możliwości.

Myśl o wygodach osobistych chybiona jest i jałowa. Dla intuicji kosmicznej nie istnieje ani kultura, ani człowiek, ani koń, ani parowóz. Ma ona swoje cele, wykraczające poza granicę naszych możliwości umysłowych.

●

Wszystkie formy widzialne pochodzą z intuicji, przezwyciężającej ograniczoność. Powstają różne odmiany form, jako narzędzi ruchu.

Kula ziemska jest ośrodkiem mądrości intuicyjnej, która toruje sobie drogę bezkresną. Wszystko z ziemi powstało i śpieszy, pędzi naprzód i każdy krok, każdy nowy okres kultury musi być inny, w inny sposób musi się przejawić. Formy poprzednie rozpadają się i wracają do pierwiastków — aż wreszcie zaniknie ich energja. W nieustannym bezgranicznym ruchu wyłonił się ongi znak nowy — człowiek. I poco myśleć o spokoju wygody? Gdy człowiek dotrze, lub będzie docierał do doskonałości pozornej, intuicja wyprowadzi zeń wszystko, co ludzkie do nowego znaku i, postać człowieka zniknie, jak świat przedpotopowy.

Nie po to wytoczył się parowóz z czaszki ludzkiej, by woził człowieka wraz z jego bagażami, lecz by zagarnął tysiące czaszek ludzkich do wagonów ludzkiego organizmu i dzięki szybkości siły energetycznej, wyleciał z kuli ziemskiej.

Atoli człowiek pomyślał o wygodzie, płynącej z istnienia kolei żelaznych i zbudował stacje, hamujące co krok lot świata intuicyjnego. Zrobił z kolei żelaznej przedmiot wygody — nie uspokoił się jednak — uspokoić się nie mógł. Wreszcie aeroplan wyfrunął z jego czaszki — jako faktyczne wyrwanie się w przestrzeń.

I znowu rozum przystosowuje machinę latającą do potrzeb spożywczych, do nowej wygody.

Rozum ludzki zakłada ogrody warzywne na polach ekonomiczno-kulturalnych i mniema, że z chwilą wzorowego zagospodarowania kuli ziemskiej, stworzymy udoskonalone piece i zaaprowidujemy wszystkich.

Lecz w chwili osiągnięcia owej kultury, pęknie bańka mydlana i spłonie ciasto w piecu. Bowiem stanie przed nami nowe zagadnienie i wówczas — być może — wystarczy kilka jakichś pigułek na kilkuletnią podróż.

●

Przypuszczano, że barwy są środkami malarstwa, a malarstwo — środkiem odtwarzania przyrody. Nikt nie widział malarstwa właściwego, nie widział ruchu plam barwnych.

Monet, malując katedrę w Rouen dążył do oddania światłocienia na ścianach, ale w gruncie rzeczy cały swój wysiłek skierował ku wyhodowaniu, wypielęgnowaniu malarstwa porastającego ściany katedry. Nie światło i cień były dla niego problemem lecz malarstwo, zawarte w cieniu i świetle. Cezanne, Picasso, Monet wydobywali z przedmiotu malarskoć, jak perły z konchy. Skąd — z jakiego przedmiotu wydobyta zostanie malarskość, jest rzeczą obojętną, jak obojętne jest, z jakiej konchy wydobyte są perły.

●

W ostatnich przejawach i dążeniach sztuki malarskiej, ważne wskazówki dali: Cezanne — kubizmowi i Van-Gogh — futuryzmowi dynamicznemu.

Van-Gogh prócz tego, że uchylił widzialne formy świata, dostrzegł w nich jeszcze żywe pierwiastki ruchu. Poprzez formy jego parła zawsze siła dynamiczna.

W rozstrzępionej, iglistej fakturze malarskiej z gorączkowym pośpiechem dawał wyraz dynamice każdego źdźbła, przez które przepływa prąd, współbrzmiący z muzyką wszechświata.

Niema sensu imputować Monetowi i Van-Gogh'owi zagadnień czysto impresjonistycznych, bowiem obaj szukali faktury malarskiej, pierwszy — w świetle i cieniu, drugi — w dynamice.

Niezależnie od ogólnikowych sądów krytyki kołek, podświadomie intuicyjny rósł i wreszcie „impresjonizm“ cezanowski przekształcił się w kubizm, od Van-Gogha zaś wywodzi się dynamizm futurystyczny,

Futuryzm zrezygnował ze wszystkich znaków zielonego świata mięsa i kości i odnalazł formy wyrazu dynamicznego — w nowym znaku świata żelaznego — w symbolu szybkości — w maszynie.

●

Jak Cézanne, tak też i Van-Gogh budował malarskość na gruncie estetycznym i tworzenie faktury uzależniał w znacznym stopniu od proporcjonalnego i estetycznego połączenia ilości promieni barwnych. Cézanne, w warstwicach fakturowych rozkładał **ciężar** Van-Gogh zaś kierował fale fakturowe ku wyjściu z przedmiotu, przedmiot był dlań formą i miejscem największego napięcia siły dynamicznej.

Kubizm dotarł do zdecydowanego systemu budowy różnych odmian form malarskich, rozwijając jedynie fakturę malarską, przeciwstawiając kontrasty powierzchniowe dla ogólnego napięcia i całości konstrukcyjnej.

Konstrukcja kubistyczna nie redukuje się do statyki samej — wprowadza również poczucie dynamiczne. Nasycając formę malarskością, zamyka równocześnie tę formę tak, że ma ona ogromne napięcie wybuchowe. Z drugiej zaś strony dynamizm osiągnięty zostaje przez wagę, ciężar i monumentalność. Ostatnia cecha jest gruntem kubizmu w pierwszych jego okresach.

Jako monumentalna — konstrukcja kubistyczna zależy od postawy fundamentu, z którego wyrośnie monumentalna budowa malarstwa. Ponieważ kubizm ugruntowany jest na pierwiastkach przedmiotowych, przeto czerpie kształty z widziąlnego świata przedmiotów i rozpoczynając budowanie płaszczyzny malarskiej, ustala zależność swą od natury. Przy budowaniu konstrukcji kubistycznej wskaźnikiem jest monumentalność lub lekkość.

W pracach Cézanne'a istotą rzeczy był ciężar i waga, którą Picasso rozwinął w swej „Kobiecie" do potęgi niezwykłego ciśnienia. W miarę zbliżania się Picassa do kubizmu, prace jego nabierają lekkości estetycznej i tylko w „Człowieku z klarnetem" dochodzą do monumentalności i dynamizmu treści. W obrazie tym dynamiczność form jest szczytem i ostatnim momentem kubizmu.

Dalszy rozwój dynamizmu zaznacza się w futuryzmie i suprematyzmie.

Kubizm jest rozwinięciem powolnego ruchu statycznego i ugruntowany na statyce ściśle jest w swoim systemie ograniczony.

Poza fakturą malarską wychodzi futuryzm i uniezależnia się od niej, faktura jego nie jest już malarska — jest to faktura dynamizmu. Opcja estetyczna z uwzględnieniem współstosunku plam barwnychodpada.

Czarne, białe, czerwone, niebieskie, żółte plamy ludzi i rzeczy, wirujących w mieście zależne są od ruchu, nie od współstosunku barwnego. Sama zaś koncentracja miljonowych form twórczości ludzkiej w mieście dąży do rozplątania zawikłanego węzła ruchu po magistrali prostej i konsekwentnej.

Futuryzm wyraża się w formach, mających wciągnąć widza w sam środek ruchu.

Stosunek futuryzmu do przedmiotów, maszyn, osobliwie — do świata twórczości miejskiej jest taki sam, jak stosunek Moneta do katedry w Rouen — w sensie malarskiem, Dla futuryzmu przedmioty i maszyny nie są celem lecz środkami, symbolami, wyrażającemi szybkość dynamiki.

Wychodząc poza krańce wszechprzedmiotowego wyrażenia nowego świata, futuryzm znajduje się w ostatnim okresie przedmiotowego wyrażenia ruchu.

Ustalenie prawa perspektywy zamknęło artystę w celi więziennej, w której produkował niezliczone duplikaty zbutwiałych ksiąg buchalteryjnych klasycyzmu, przepisywał kaligraficznie ,,zrozumiałe" i ,,wzorowe" wypracowania z wypisów przodków.

I gdy sztuka wyprostowała ramiona, rozsadziła klatkę perspektywy. Zaczęto w inny sposób patrzeć na świat, spostrzeżono wielostronność jego ruchu, wysunięto żądanie odtworzenia go w sposób wyczerpujący.

Zaznaczyło się w sztuce poznawanie wartości fakturowych jako takich z pominięciem architektonicznej linijności. Obraz odzyskał malarską treść faktury. Odnaleziono dynamikę sił energetycznych, która przejawiła się też jako malarstwo fakturowe.

Ruch — oto miejsce, wyznaczone artyście przez futuryzm. Człowiek jest osią, dokoła której obraca się i wiruje miljon mechanizmów, a ponieważ — widzieć świat należy nietylko oczyma, lecz i świadomością, całem swem jestestwem i ponieważ we wszechruchu odtworzyć trzeba siłę skotłowanych organizmów miasta, — przeto w psychice naszej utrwala się nowe pojęcie realne o teraźniejszym stanie naszego światopoglądu.

Każdy przeciwnik futuryzmu zrozumie, że ruch w mieście np. wraz z widzem, znajdującym się niejako w środku całego teatru akcji — wymaga nowych sposobów i praw odtwarzania.

Stojąc na miejscu widza, ogarnięty akcją ruchu, futurysta począł budować obraz swój odrazu ze wszystkich stron. Ponieważ od widza idą we wszystkich kierunkach linje, na których zaznacza się ruch zdaleka, zbliska, od środka, ku środkowi, — tedy poczciwy obywatel, przyzwyczajony do oglądania całego aktu, nie może się pogodzić z tłumnym ruchem miasta, w którym dla artysty wszystkie przedmioty potrzebne są o tyle, o ile forma ich jest współdziałaniem kontrastowem i zawiera w sobie maximum dynamizmu.

Jeśli zbadamy futuryzm z punktu widzenia akademizmu jako odtwarzanie akcji, zrozumiemy że futuryzm jest bardziej skomplikowany i całkowity w wyrazie ruchowej energji miasta, aniżeli wszystkie kierunki poprzednie, zmierzające do oddania ruchu.

Wioski — drobne ośrodki organizacyjne — tworzą nowe ośrodki o bardziej skomplikowanej i silnej swej formie energji. Miasta — ośrodki większe — z kolei oddają swą siłę do centralnych miast całego państwa. Lecz siła energetyczna dąży do coraz wyższej centralizacji. Intuicyjny ruch sił energetycznych we wszechświecie — stworzy największe miasto, jako skupienie całej energji wszystkich miast.

Każdy krok energji wszechświata zaznacza się nową ekonomiczną kulturą znaków. Zaznacza się to w sztuce, przez którą przelewa się owa energja i którą cel, ukryty w bezkresie, prowadzi niezmordowanie naprzód.

Żyjemy w okresie niezwykłym. Wyniki analityczne wszystkich systemów i ich skutki sprowadzają ku linji demarkacyjnej naszego stulecia znaki nowe. W nich ujrzymy niedoskonałości, powodujące podział i waśń. Być może, że tylko waśń weźmiemy od nich, by zbudować system jedności.

Intuicja zmienia zielony świat mięsa i kości, dla wykonania swego planu torując sobie drogę w bezmiarach. W tem tkwi filozofja teraźniejszości, która musi pokierować biegiem naszych dni twórczych.

10 lecie powstania teatru TAIROWA. 12 grudnia r. b. Moskiewski Teatr Kameralny urządza wielkie jubileuszowe przedstawienie z okazji dziesiątej rocznicy powstania tego teatru.

Z OKAZJI 10-lecia wydawnictwa

„MA"

organu awangardy węgierskiej zasyłamy koleżeńskie pozdrowienia

„BLOK"

Teré de

„Thérapeutiques"

Tisse à la ville flûtes lisse pluie
Ou lointain le piano gémit colombier
Que des temps le coeur m'emplirent
Dans les bouquins s'effacent signes vieux

Du nouvel amour j'attends l'heure
de ses yeux nul encore n'a bu
frolé son front n'a pas été par ombre
s'avance au pas de l'auge intérieur

Rit cru le rire et insensé de vie
et sur mon coeur répand d'avec sa chevelure
la tristesse irrémédiable des purs

JEAN VINÉA

BRONISŁAW IWANOWSKI

AKWARJUM.

Zrabowana cząstka morzu, jak wyszarpnięty szmat żywego ciała, spięta taflami szyb, więzi awantury biologicznych legend. Mozaikę losów ziemi inspirują niebiescy hochstaplerzy. Fala żywiołu ujarzmionego w kryształowej wannie wydaje bitwę spokoju leniwym rybom i powolnym gwiazdom industrjalnego Atlantyku.

Zanurzam wędziska rąk w drzemiące trzewia muzeum mórz i pragnę wywołać burzę w szklance wody.

BRONISŁAW IWANOWSKI

PEJZAŻ ZIMOWY.

Lodowy pająk kładzie swój snycerski znak na gałęzie uśpionych lip. Niebo zwisa, jak wata z podartego kożucha. Wstrzępia się droga w arukszę pól. Chwieją się trójkąciki ptactwa. Dymią pękate cybuchy kominów.

Żebrak z busolą adresuje swoje kroki ku nam, — ku nam — i odmierza kulawe braterstwo.



A. RAFAŁOWSKI



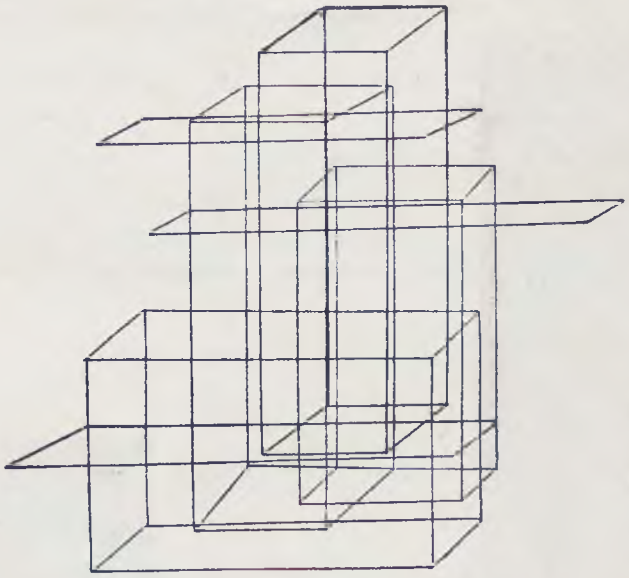
A. RAFAŁOWSKI



A. RAFAŁOWSKI



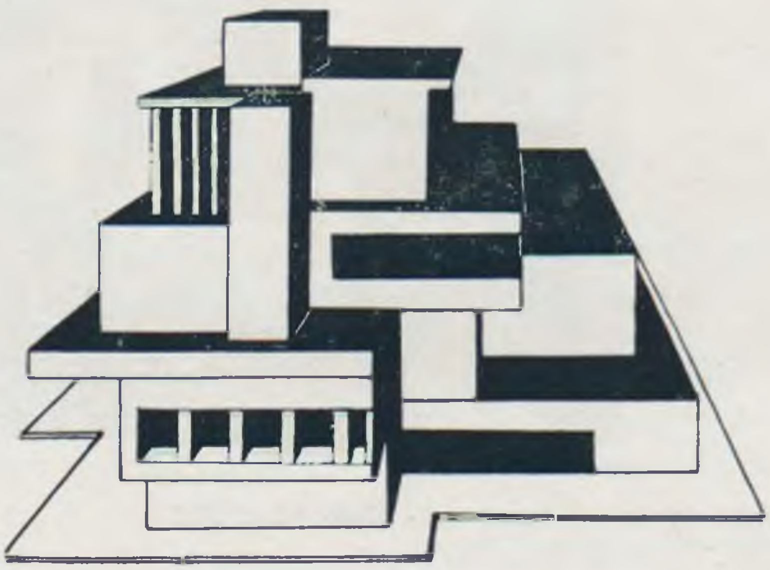
A. RAFAŁOWSKI



№ 2 T. ŻARNOWERÓWNA

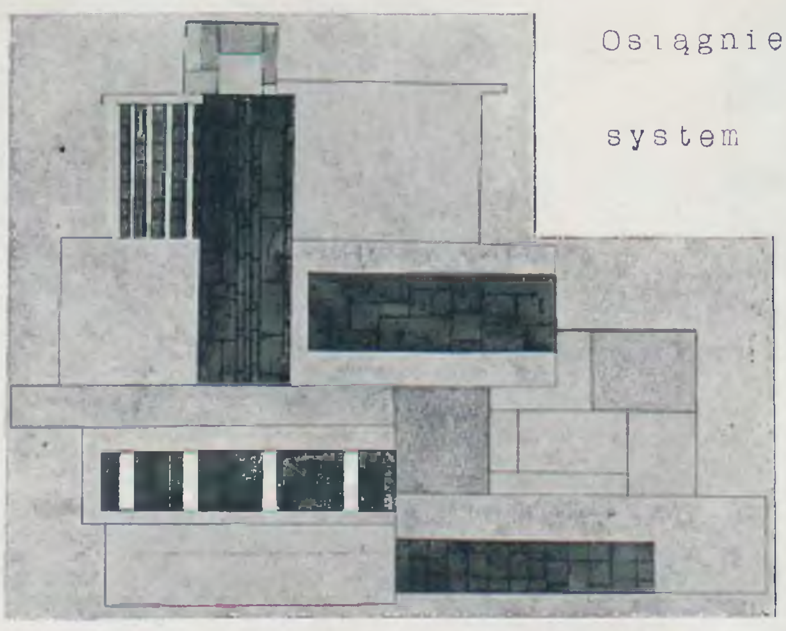
№ 1 Statyczna konstrukcja pionowych i poziomych na płaszczyźnie

№ 2 Statyczna konstrukcja pionowych i poziomych w przestrzeni



№ 3 T. ŻARNOWERÓWNA

Dwa powyższe rysunki (№ № 1 i 2) są konstrukcji czysto plastycznej



№ 4 T. ŻARNOWERÓWNA

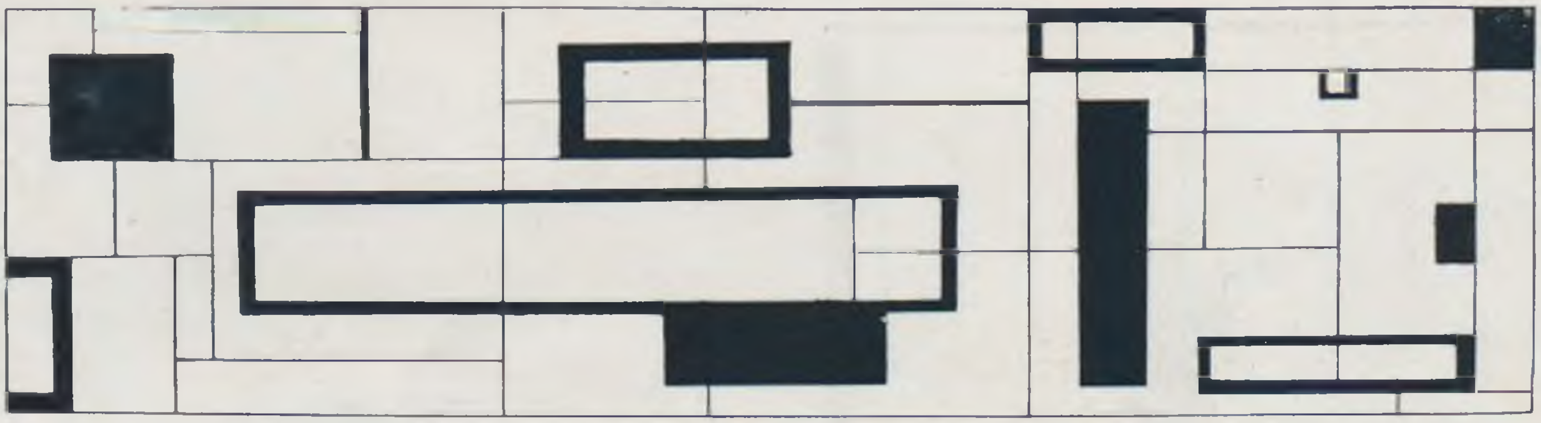
Osiągniety jednak w nich system budowy w rezultacie swoim daje mozliwość wyjścia ku zastosowaniu go w celach praktycznych (rys. № № 3, 4, 5)

Należy wynajdywać takie systemy konstrukcyjne, które pozwoliłyby na dobudowywanie, rozszerzanie rzeczy w nieskończoność. Taki system został znaleziony i jest nim konstrukcja pionowych i poziomych.

Trudniejsze zadanie przedstawiają linje krzywe; juz samo koło (lub kula) jest najdoskonalej zamkniętym kształtem.

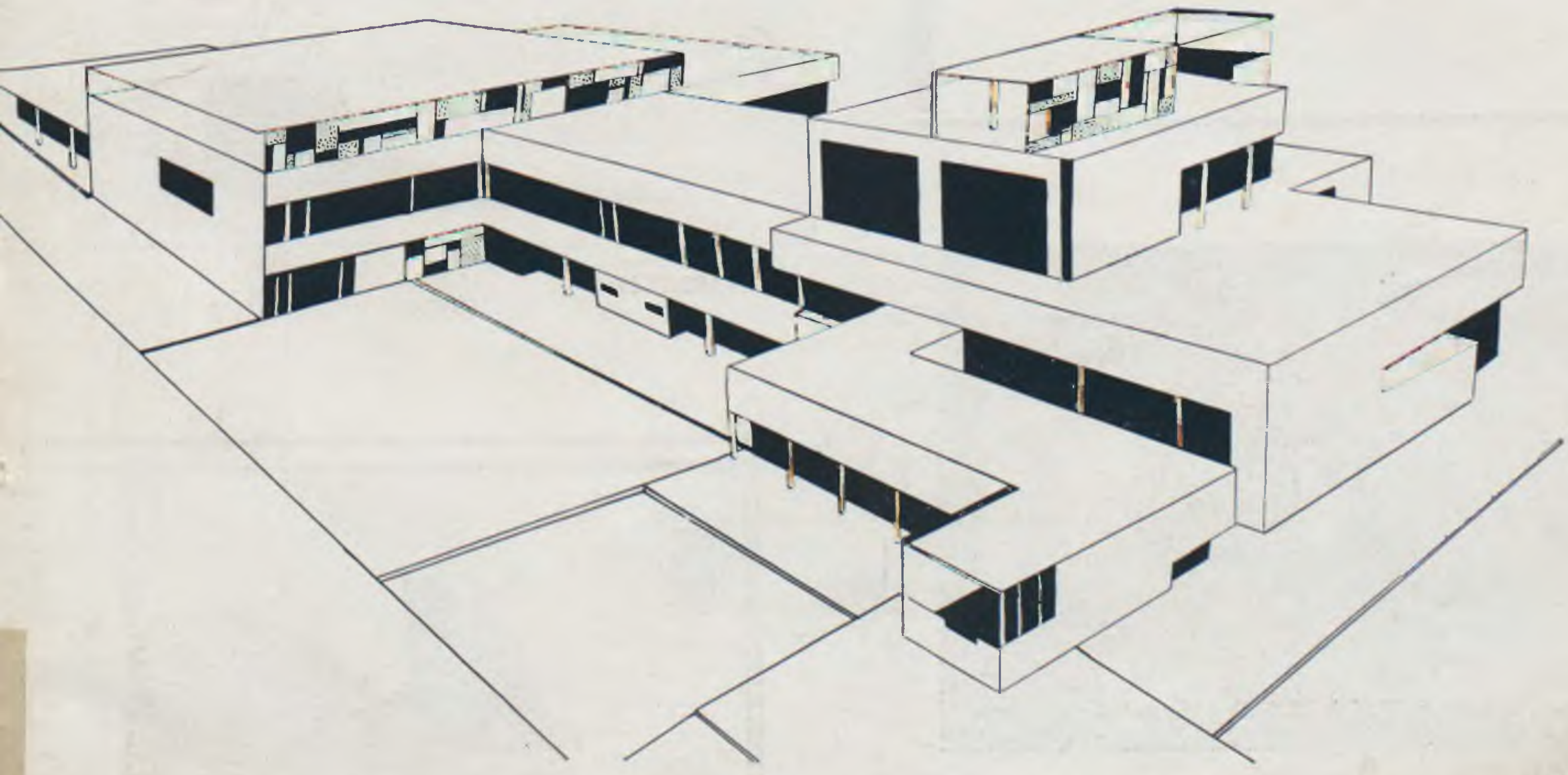
[Prostokąt zawiera w sobie potencjalną energję do pomnażania się w nieskończoność. Wystarczy przedłużyć którykolwiek z jego boków. Na okręgu nie znajdujemy analogicznego punktu.]

System krzywych jest ważnym problemem (ze względu na większą wytrzymałość łuku (w budownictwie) od prostej).

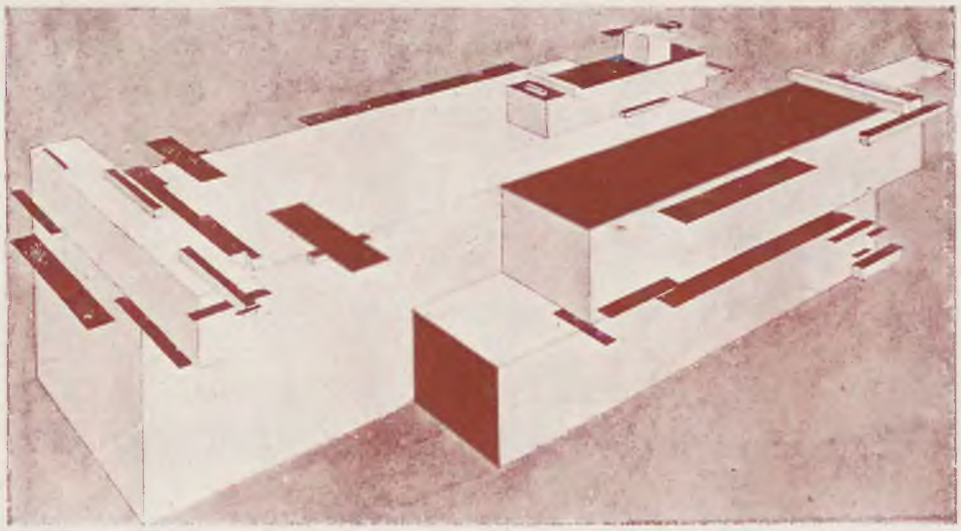


№ 1 M. SZCZUKA

są przykładem laboratoryjnej pracy nad zagadnieniami nie mającej na celu względów utylitarnych.

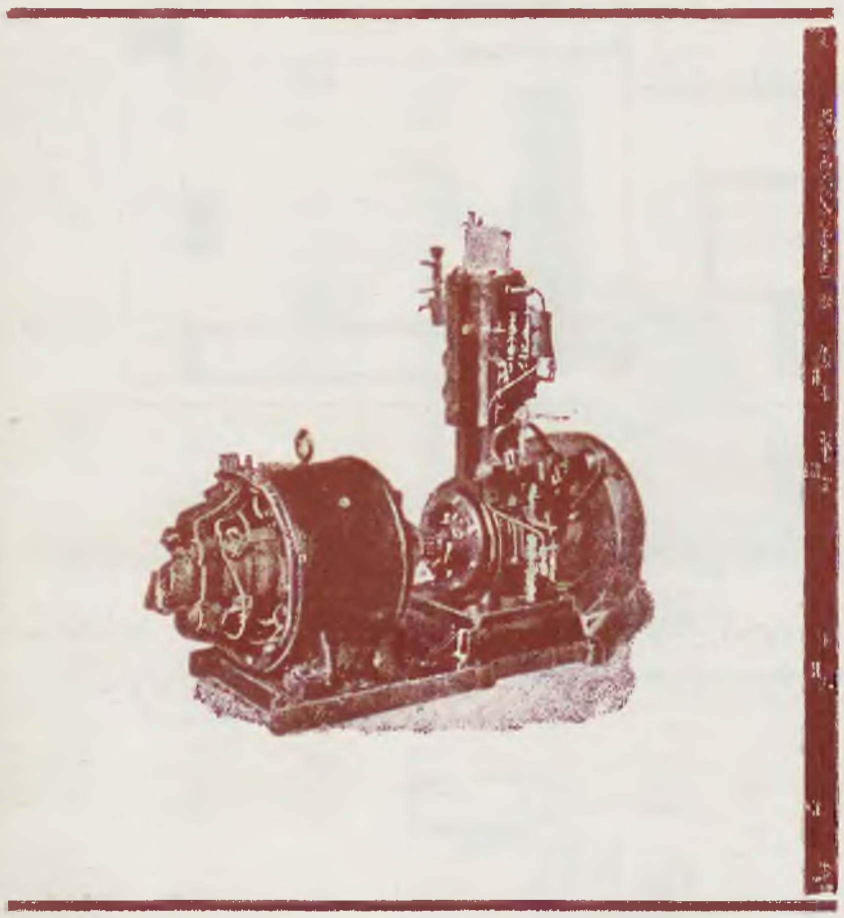


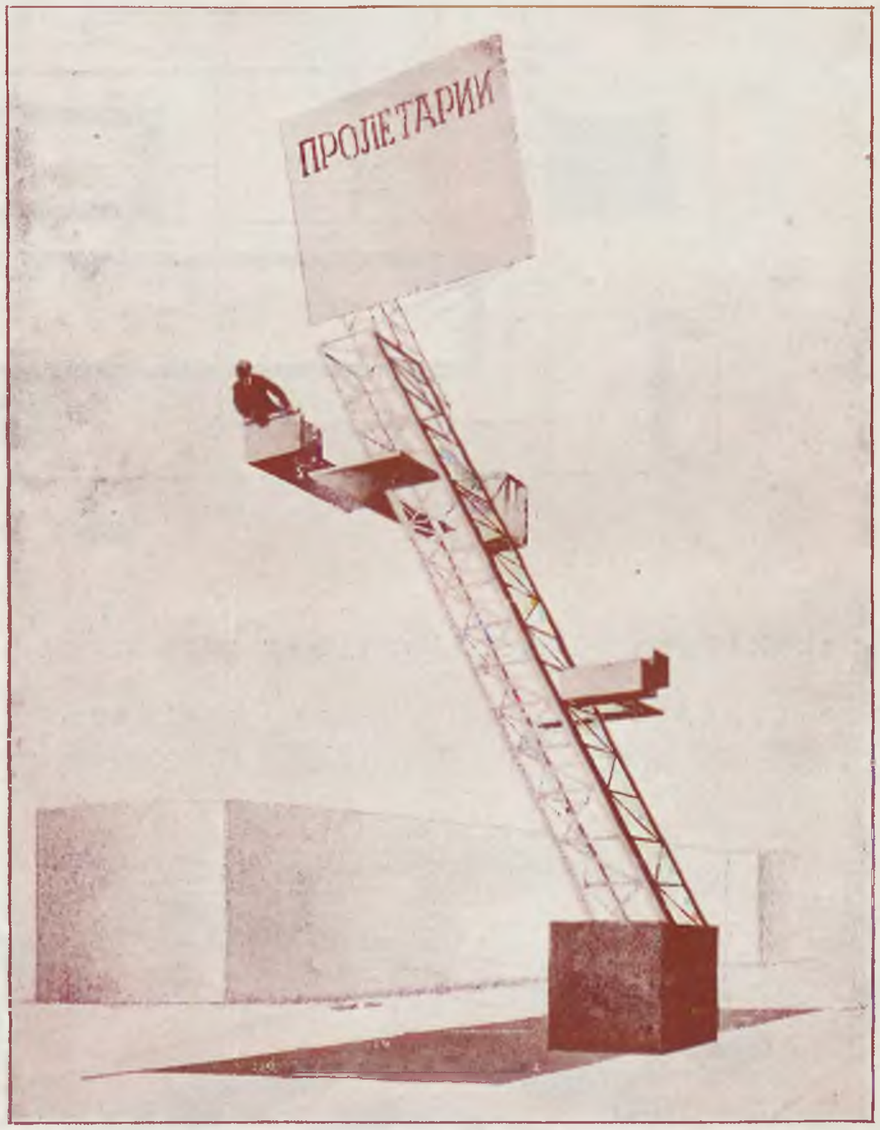
№ 5 M. SZCZUKA



K. MALEWICZ Konstrukcja dynamiczna







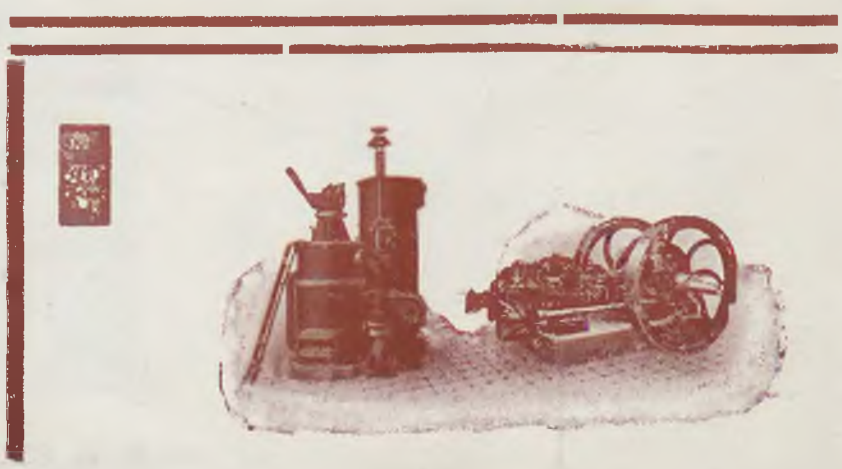
EL. LISSICKIJ 1920

MÓWNICA



Barnes Fondation (Philadelphie)

J. LIPCHITZ — 1923



EL. LISSICKIJ

Mównica na placu publicznym
(Wysokość ok. **12** m.)

Powstała jako projekt w warsztacie architektury, prowadzonym przez **Lissickiego** w Akademji w Witebsku w r. **1920.**
Materjał: Żelazo. Eternit. Szkło.
Funkcje poszczególnych części: dolny sześcian, podstawa, z przeźroczystego materjału mieści w sobie motor, który porusza poszczególne części składowe.
Winda ze szkła podnosi rozmaitych mówców, dostojnych gości i t. p. na **pierwszy dolny balkon,** pomyślany jako poczekalnia.
Mówca, na którego kolej nadchodzi, jedzie na drugie piętro i wchodzi na balkon, dotychczas ukryty. W chwili gdy mówca na nim stanie, **balkon wysuwa się** ku przodowi i staje się punktem środkowym, dominującym nad całem otoczeniem. Mówca ma do rozporządzenia **tubę wzmacniającą głos.**

Całość zakończona jest ekranem, który może służyć do umieczenia **hasła aktualnego** w dzień, a kinowych ogłoszeń w nocy.

(*tłum. J, S.*)

Redaktor „Lotu Polskiego" — ppułkownik **GRZĘDZIŃSKI** —

O LOTNICTWIE:

Lotnictwo w swym rozwoju zadaje niejako kłam dotychczasowym ostojom bezwzględności. Przestrzenie niepomierne, niedostępne starożytnym, krainy, które geografowie dalekiej przeszłości oznaczali określeniem „tam mieszkają lwy", przemierzają dziś samoloty z łatwością wzdłuż i wszerz.

Szybkość, z jaką to czynią, szybkość 400—500 klm na godzinę, która dziś nikogo nie dziwi, przed wieloma laty była dla umysłu ludzkiego niedościgniona; ta, która dziś wydaje się nam nieosiągalną stanie się codzienną rzeczywistością, nim upłynie kilka lat.

Wyobraźmy sobie, iż na wysokościach, gdzie żaden ptak nie wyżyje, a gdzie godzinami latają Rad, Sadi-Lecointe, Callizo, utworzą się stałe szlaki powietrzne, jak szlaki ptaków wędrownych. Tam, na dwanaście, trzynaście tysięcy metrów nad naszym padołem, opór powietrza wielokrotnie maleje, a samoloty nasze pomnażają szybkość swą wielokrotnie. Tam lecieć będziemy 3 lub 4 razy prędzej — tam osiągniemy szybkość obrotu ziemi i lecąc ze wschodu na zachód słońca będziemy je mieli zawsze, stale, w jednem jakby miejscu nad sobą, a czas przestanie istnieć.

Cud Jozuego stanie się dziełem naszych skrzydeł: wstrzymamy słońce i czas.

B = 2

Powinno być:

Sztuka = maximum twórczości.

Prawo akademickie przestrzegania norm, ustalonych przez wszystkie ś. p. powagi i autorytety, prawo posłusznego i biernego trwania, prawo konserwatywne i statyczne (a więc — martwe) — musi być zastąpione przez nakaz

twórczości absolutnej.

Praca nietwórcza, nie odbiegająca od tego, co już było — nie jest dziełem sztuki, chociażby wykonała wszystkie przepisy mistrzów umarłych (i za to, że umarli, uznanych przez społeczeństwo).

II

twórczość + **system.**

Fabryka samochodów Forda: każdy robotnik wykonuje tylko jeden rodzaj ruchów (zróżniczkowanie pracy); każdy samochód jest stopniowo wykonywany przez kilka tysięcy robotników, z których każdy ma do wykonania jedną najprostszą funkcję ściśle określoną. Przy wykonaniu samochodu każdy robotnik swoją część pracy wykonuje — w ciągu jednej minuty (mechanizacja pracy). Automatyczny ruch maszyny, przenoszącej wykonywany samochód co minutę od jednego robotnika do następnego. W taki sposób co minutę fabryka wypuszcza samochód, poprzednio przeprowadzony przez tysiące rąk. Dzięki dobrej organizacji, ekonomji ruchów, wynikającej z najściślejszego podziału, uproszczenia i zmechanizowania pracy — szybkość wykonania jest największa. Zadaniem inżynierów dozorujących na odcinkach rzeki pracy — wynalazczość, uproszczenie ruchów każdego poszczególnego robotnika; jednym ruchem zastąpienie kilku ruchów (przez odpowiednią zmianę = udoskonalenie maszyn). Wynik — ciągły wysiłek twórczy. Twórczość posiada punkt oparcia w systemie już istniejącym, lecz dlatego właśnie nieustannie skierowana ku jego przekształceniu (= udoskonaleniu).

III

Zachód słońca Europy.

Okres kulturalny, którego koniec spostrzegamy (Renesans — Danton i inni), jest rozwinięciem humanizmu. Stworzył kulturę indywidualistyczną, — spożywczą, — sentymentalną, — wolnościową, — destrukcyjną. Nadchodzi kultura organizacyjna: konstruowanie wytwórczości: **mikrometryczny proces produkcyjnej organizacji pracy.**

Indywidualizm sztuki w epoce humanistycznej nie umiał pracować; rozpoczynał wszystko od A. Przeto wynikiem i końcem był jej początek.

Zwycięża w sztuce ten, kto konsekwentnie dąży do rozwinięcia systemu, do doskonałości objektywnej; wciąż sprawdza i doskonali system. To jest praca, przerastająca siły jednostkowe, wymagająca wysiłków zbiorowych. A więc: podjąć pracę poprzedników, zbadać założenia, naprawić system i kontynuować — oto sposób tworzenia prawdziwych wartości kulturalnych. Twórczość teraźniejsza ma powstać na podstawie wszystkich wysiłków dotychczasowych, lecz jej początek — tam, gdzie jest koniec wszystkiego już stworzonego. Tradycja — jest to materjał, surowiec, lecz z niego trzeba budować, czyli przeistoczyć go w to, czem nie był dotychczas. Im dalej odbiegamy, tem wierniejsi jesteśmy wobec tradycji

IV

Kierunek rozwoju plastyki w 2 połowie XIX i w XX da się streścić:

stworzyć dzieło sztuki, jako organiczną istotę plastyczną. To jest wypadkowa poszczególnych dążeń.

V

POCZUCIE PLASTYCZNE =
- przez żadną inną sztukę: wogóle w żaden inny sposób nie może być wyrażone
- to, co się odczuwa jedynie tylko w plastyce nigdzie więcej (podział następny: malarstwo, rzeźba i in.)

zrozumieć możemy przez szereg porównań:

poczucie malarskie	<———>	**poczucie literackie**
„ „	<———>	**„ muzyczne**
obraz	<———>	**przedmiot natury**
rzeźba	<———>	**rozprawa mistyczna**

Takie przeciwstawienia ułatwią wyeliminowanie pierwiastków obcych i zdefinjowanie pojęcia poczucia plastycznego.

Droga zbiorowa sztuki obecnej prowadzi do celu: **organizm plastyczny.** Chodzi więc o koncentrację najwyższą; o poczucie plastyczne podniesione do samowystarczalności. Naturaliści rozpoczynają tą drogą, ustalając zasadę samowystarczalności wzrokowej, uniezależnienia plastyki od wpływów literackich (sentymentalizmu wizyjnego), lecz popełniają błąd, gdy mówią o identyczności przedmiotowej,

VI

Forma istnienia tworzy formę świadomości. Powstanie nowej formy stwarza nową treść. Przeto

wartością jest forma.

Treść nie tworzy formy, nie stwarza jednolitego systemu. By osłonić naśladownictwo, wprowadza się odmienną treść literacką i przedmiotową, lecz ponieważ forma pozostaje ta sama, przeto poczucie plastyczne, wynikające z systemu ujęcia i układu form, pozostaje bez zmiany. Wysiłki pełzną na niczem i takie dzieło sztuki nie zawiera nic twórczego, nic nowego. Jest chybione.

CAŁOŚĆ I JEDNOŚĆ DZIEŁA SZTUKI

VII

Nie powinno być jednością nieukończoną lub zawierać cokolwiek ponad tę jedność. **Lokalizacja akcji plastycznej w granicach dzieła sztuki t. zn.**

1) **Cała** akcja plastyczna zawarta jest w danem dziele sztuki
2) Obecna jest tylko jedna akcja, nie zaś 2 lub więcej,

Przeto wyrugowane są poza nawias sztuki wszystkie prace niekonstrukcyjne — chaotyczne.

VIII

Jedność założenia: jednolity system wyboru i połączenia poszczególnych form.

IX

Utarty frazes o „dekonstrukcji impresjonizmu" świadczy o braku kultury i małej myśli plastycznej mówiących. Jaki ma cel konstrukcja? — Osiągnięcie jedności. W kubiźmie jedność osiągnięto przez zrównoważenie uderzeń formy o formę; w futuryźmie jednakowe napięcie dynamiczne rozsiano po całym obrazie; impresjonizm jednakowem napięciem barwy wiąże chaos kształtów graficznych i objętościowych. Sądzę, że ten sposób: objętość w stosunku do pierwiastków graficznych i rzeźbiarskich, a wysuwanie pierwiastku barwnego — jest nie mniej malarskim.

X

(cygan skradł konia; przemalował, ażeby go nie poznano).

Sposób kubizmu francuskiego: udoskonalić formę i jednocześnie schować w niej przedmiot. Widzi się zpoczątku formę doskonałą, lecz od chwili, gdy oko spostrzega przedmiot — urok formy ginie; pozostaje ekwilibrystyka nader zręczna i wyszukiwanie kryjówek. Tropienie zaś należy do działalności myśliwego.

Ekspresjonistyczny „Mord w zaułku Morg" ———> formy w ujęciu kubo-futurystycznem, potężny nastrój (może niemniej, niż w powieściach detektywnych), lecz chyba lepiejby było napisać opowiadanie detektywne, umożliwiające dokładniejszy opis nastrojów i wypadków po i przed mordem.

W obu wypadkach napotykamy wciągnięcie do plastyki pierwiastków obcych: przedmiotowość, literackość, psychologizm. Dzieło sztuki zawiera ———> poczucie plastyczne (jako skutek oddziaływania form) + poczucie **nie** — plastyczne; całość i jedność dzieła sztuki rozsadzone od wewnątrz (2 założenia jednocześnie).

Plastyka powinna nareszcie przejść do operowania środkami własnemi.

XI

Realne = istnienie samoistne w plastyce: gdy dzieło sztuki posiada samowystarczalność plastyczną, gdy jest celem samo dla siebie i nie szuka usprawiedliwienia w wartościach, istniejących poza obrazem.

Rzecz plastyki czystej, zbudowana według swych zasad własnych staje obok innych organizmów świata, jako twór równoległy, jako istota realna, gdyż **każda rzecz posiada swoje własne prawa budowy swego organizmu.** Budując, nie możemy budować jej według praw i zasad budowy innej rzeczy.

Prawo organiczności malarskiej wymaga: **jaknajwiększego zespolenia form 2 płaszczyzną obrazu.**

1) zespolenie w kierunku prostopadłym do płaszczyzny obrazu t. j. płaskość form; obraz jako płaszczyzna.

2) zespolenie w samej płaszczyźnie obrazu; forma powina **wyrastać** z obrazu; być z nim połączona bezpośrednio; trzepotanie lub się wylatywanie formy, nie przyrośniętej, lecz przymocowanej do płaszczyzny obrazu wbrew jej naturze, chęciom i zamiarom — wskazuje, że obraz — to jest jedno, forma zaś — co innego.

3) Oddziaływanie całego obrazu jednocześnie. jako jednej płaszczyzny integralnej. Nie powinny formy oddziaływać same przez się, niezależnie od całości obrazu, gdyż wtedy mamy portret całości organicznej form, lecz niema jedności form z tłem.

XII

Powszechnie wiadomo, że suprematyzm — jest to jeden z pośród kierunków malarstwa bezprzedmiotowego.

Wszyscy prawie wiedzą, że obraz suprematystyczny składa się z form geometrycznych płaskich, namalowanych na tle białem.

Posiadający kulturę plastyczną wiedzą, że suprematyzm nadaje formom swym zdolność do istnienia samodzielnego, niezależnego od innych form, że zamiast przeciwdziałania kubistycznego ustala system współdziałania form.

Bardzo nieliczni wiedzą, że zasadą suprematyzmu jest prawo ekonomji i największego rozwoju dynamizmu. Dla dynamizmu: — każdą formę doprowadzono do najostrzejszej konsekwencji. Działanie całego obrazu zastępuje największą moc działania dynamizmu form, niezależnie od obrazu.

Ostatni wysiłek suprematyzmu był: pogodzić dynamizm z organicznością obrazu.

ponieważ: by nadać formom wyraz dynamizmu — barwy są zbyteczne i wynikają z estetyzmu bezpodstawnego — więc okresem przedostatnim suprematyzmu był suprematyzm czarny na tle białem.

Lecz:

Sprzeczność tła i form niejednolitość obrazu	Skutek dynamizmu — konsekwentne usuwanie barw — może być doprowadzone do jednej barwy
↓	↓

zmuszają do ostatniego kroku — do suprematyzmu białego (białe formy na tle białem; różnica wzrokowa spowodowana przez różnicę powierzchni).

Zadanie: formy prostolinijne geometryczne, z natury swej wyodrębniające się na obrazie — połączyć za pomocą barwy. Jednakowe napięcia barwne form i tła. **Zadanie kolorystyczne!!!**

XIII

Dawniej (renesans, barok) sklecano wszystkie formy obrazu w trójkąt, kwadrat lub koło i umieszczano w środku obrazu. Taka figura dawała pozór budowy. Budowa nie wyrastała z obrazu, lecz była przymocowana do niego w sposób sprzeczny z jego istotą. To nazywano geometryzmem budowy

Kubiści wprowadzili pion lub przekątnię jako podstawę budowy. Piętrzące się formy musiały być dostosowane do obrazu, lecz rytm ich był uzależniony od kierunku budowy. Obraz wymagał większej twórczości i większą dawał spoistość, niż to było możliwe poprzednio.

Lecz oś budowy — jest również zjawiskiem ubocznem, przyciągniętem z zewnątrz.

Dalszy krok, zrobiony przez Malewicza (suprematyzm): — forma, istniejąca sama przez się, wyrastająca z obrazu w kierunku widza (formy kubizmu i futuryzmu rosły w kierunku płótna, ślizgały się i wskutek tego nie były dostatecznie zespolone z obrazem).

To było w pierwszych, najprostszych obrazach suprematystycznych. Lecz w miarę rozwoju dążeń dynamicznych formy poczęły się ślizgać na płótnie.

XIV

KSZTAŁTY NATURALNE, JAK NATURA — powiedział Malewicz o najgłębszem założeniu suprematyzmu. Uniwersalne wszechświatowe kształty, jako znak i kształt dynamizmu wszechświatowego.

Błędem suprematyzmu jest, że dążąc do wykrycia praw organiczności wszechświatowej przeoczył fakt, iż tworzy kształt swój zależnie od środowiska, jakie pragnie przezwyciężyć.

Suprematyzm nie zdefinjował pojęcia kształtu malarskiego. Jego kształty podstawowe wynikają z kategorji myślenia przestrzennego (nie plastycznego), a więc są te same, które istnieją nie w nauce czynu malarskiego, lecz w nauce poznawania przestrzennego — geometrji.

Błędem suprematyzmu jest to, że do analizy dziedziny plastyki zastosował metodę badania uniwersalną i zatarł w ten sposób różnicę istniejącą pomiędzy plastyką a techniką; plastyką a astronomją plastyką a hieromatematyką, Pytagorasa.

Niemożliwe i bezskuteczne jest mówienie o kształtach wogóle każdy kształt zostaje dostosowany do celu. A więc:

1) Jakie zadania ma kształt plastyczny?
2) W jaki sposób powinien być ukształtowany, by był tak samo naturalny, jak jest natura?

XV

Każda forma musi być dostosowana:

a) do granicy obrazu
— przez kształt
b) do tła obrazu
— przez kształt i barwę.

Spostrzegamy, jak obce i kłócące się wrażenie sprawia forma nieprosta obok granicy obrazu prostolinijnego lub forma prostolinijna obok granicy obrazu okrągłego.


rys. 1


rys. 2

Pewna prostolinijność form wynika z prostolinijności granic / blejtramu: — trzeba obraz uzgodnić z granicami, wprowadzić w nie (rys. II).

Lecz jednocześnie **prostolinijność formy wyodrębnia ją z obrazu i kłóci z tłem.**

Stajemy wobec zadania zrównoważenia tych dwóch czynników. Zadanie, które suprematyzm biały rozwiązuje tylko przez barwę, powinno być rozwiązane i przez barwę i przez formę. Nie jesteśmy już impresjonistami!

XVI

Operowanie środkami własnemi oznacza również: **wyeliminowanie czasu.**

(czas jest pierwiastkiem nieplastycznym i charakteryzuje inne sztuki: literaturę, muzykę).

Nie działalność formy jednej w stosunku do drugiej, lecz CAŁKOWITA JEDNOCZESNOŚĆ ZJAWISKA.

Przykłady:

1) oddziaływanie formy na formę (uderzenia, tworzące równowagę) — w kubiźmie. Patrząc na obraz kubistyczny musimy odcyfrowywać działanie każdej formy względem innych (ruchy dominujące, ruchy słabsze, ruchy zatamowane, prawie nieistniejące, punkty statyczne)

[ruch = przestrzeń $\times$ czas]

i nareszcie zdać sobie sprawę z wyłaniającego się systemu równowagi.

Zasadniczą cechą kubizmu jest nie tylko wielość dynamizmów form (dynamizm = forma $\times$ przestrzeń $\times$ **czas**), lecz również, — długość odczuwania i odcyfrowywania wyrazów kubistycznych, zawartych w danem dziele kubistycznem ◁——▷ skutek tego, że do założenia obrazu włączone zostało pojęcie czasu (jako okresu stawania się obrazu). Podobieństwo do czytania książki. Pojęcie czynności związane jest z pojęciem czasu.

2) Futuryzm — w założeniu swem ma cel: zawrzeć w danem dziele pewien odcinek czasu (kilka momentów ruchu przedmiotu) przez przeciwstawienie jednego momentu ruchu ——▷ wszystkim innym (ta zasada ma charakter naturalistyczno - przedmiotowy, nie zaś plastyczny).

Kubo-futurystyczne, chociażby nawet potencjalne oddziaływanie wzajemne form, jako zawierające pojęcie pewnego okresu czasu, koniecznego do swego dokonania się — nie jest zjawiskiem plastycznem:

albowiem czas jest charakterystyczny dla innych działów sztuki.

XVII

Odmienne jest stanowisko suprematyzmu: próba kompromisu pomiędzy dynamizmem, a malarstwem czystem, opartem na poczuciu malarskiem:

jest szereg form samoistnych, połączonych wspólną akcją dynamiczną.

Każda forma posiada swe miejsce właściwe i przez to własną mocą stoi na płótnie (w kubiźmie —— ponieważ się opiera o inne).

Samoistne istnienie formy,
wyrastającej z obrazu i jaknajściślej
z nim połączonej

z

dynamizmem, w którego naturze zawarty jest lot i zmiana miejsca,

== **pogodzić** można tylko pod warunkiem sprowadzenia okresu czasu do O (jeden moment ruchu — pojęcie z mechaniki)

t. zn. forma ustalona jest w warunkach jak najściślejszego zespolenia z obrazem; dynamizm istnieje potencjalnie (przez wskazanie kierunku ruchu)

tutaj tkwi sprzeczność: kompromis: — albo forma całkowicie się zespoli z obrazem i przejmie jego istnienie statyczne—

—albo wyleci z obrazu i wtedy na nic cały obraz, bo jest tylko forma dynamiczna.

pojęcie statyki, jako olbrzymich, mocno naładowanych, nie do poruszenia ciężarów — uważam za niemniej dynamiczne; łatwo się wykrywa dynamizm siły ciśnienia ciężaru i siłę oporu.

Malewicz, lepiej niż kto inny, odczuł niemożliwość dynamizmu plastycznego, błędność samego założenia, lecz się go nie wyrzekł: zbyt mocno tkwił w przesądach futurystycznych. Przeto stworzył najplastyczniejszą formę dynamizmu.

Linja - siła futurystów wylatuje w swym dalszym ciągu poza obraz. Płaszczyzna: — forma największej spoistości z obrazem. Z tego wynika wybór budulca w suprematyźmie. Dynamizm zaś pociąga skutki: nadmiar kierunków ukośnych i rezygnację z obrazu, jako zamkniętej w sobie jednostki organicznej.

O ile dynamizm jest celem — o tyle malarstwo jest rzeczą podrzędną (środkiem).

Ponieważ dynamizm nie jest pierwiastkiem czysto malarskim, gdyż jego częścią składową jest czas, przeto wynikiem ostatecznym == wyrzeczenie się malarstwa dla celów niemalarskich.

XVIII

Obraz ma być nie wzajemnem działaniem form, lecz jednoczesnością zjawiska.

Prawem podstawowem malarstwa absolutnego jest:

odrzucenie dynamizmu

—najgłębszej istoty okresu poprzedniego (kubo-futurystycznego).

Unikanie działania form jednej na drugą, t. zw.

neutralność wzajemna form.

Nie kolor asocjatywny i materjalny kubistów i klasyków, nie barwność emocjonalna impresjonistów, nie kolor, jako znak energji suprematystycznej, lecz **barwa w swej istocie bezpośredniej.**

W. STRZEMIŃSKI.

Z MYŚLI O SZTUCE

W. MAHLER

Często zarzuca się artystom zarozumiałość, któż jest jednak bardziej zarozumiałym niż publiczność?

Dlaczego laik milczy stojąc przed wynalazkiem technicznym lub problemem naukowym, — podczas gdy sztukę odważa się krytykować podobnie jak ubranie, które krawiec właśnie wykończył.

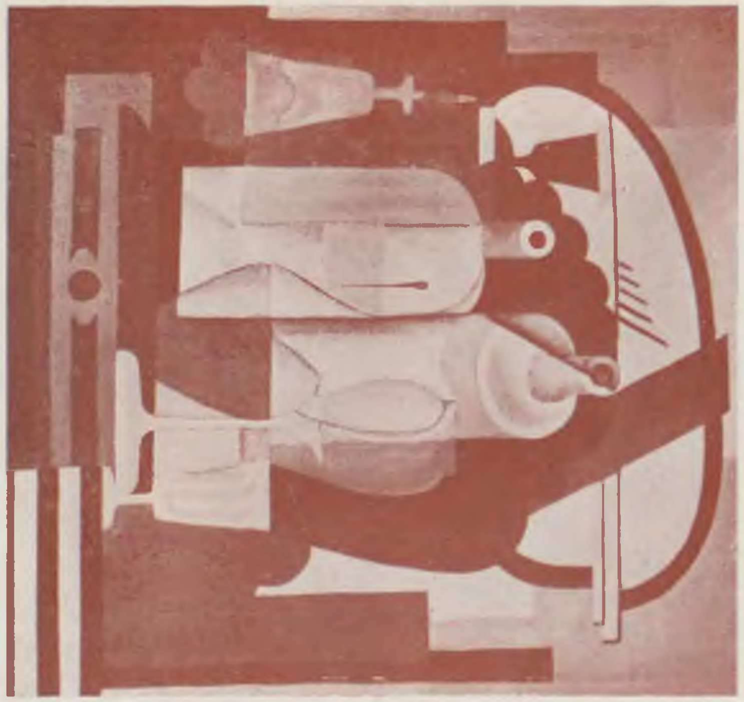
Publiczność rozumie się na sztuce, czy to chodzi o wiersz, dramat, symfonję, rzeźbę, czy obraz. nie więcej niż na wynalazkach technicznych.



M. NICZ-BOROWIAKOWA



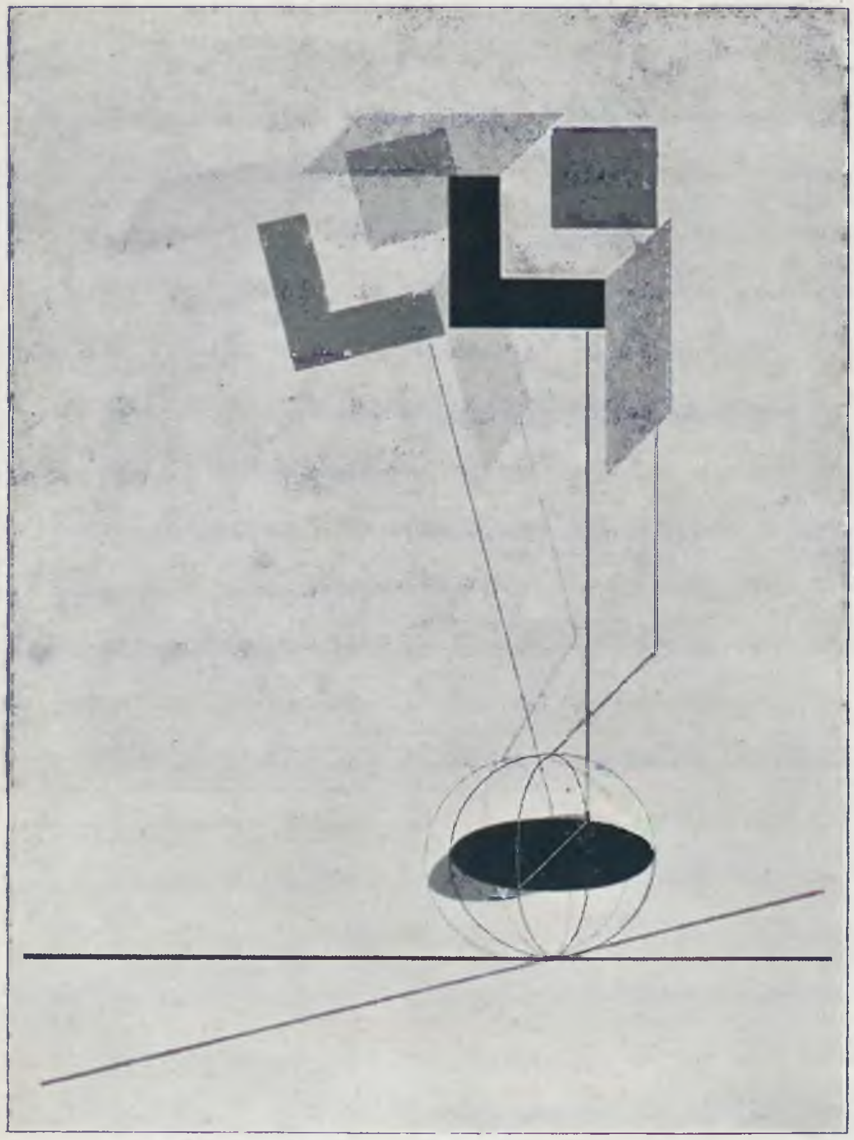
M. NICZ-BOROWIAKOWA



M. NICZ-BOROWIAKOWA



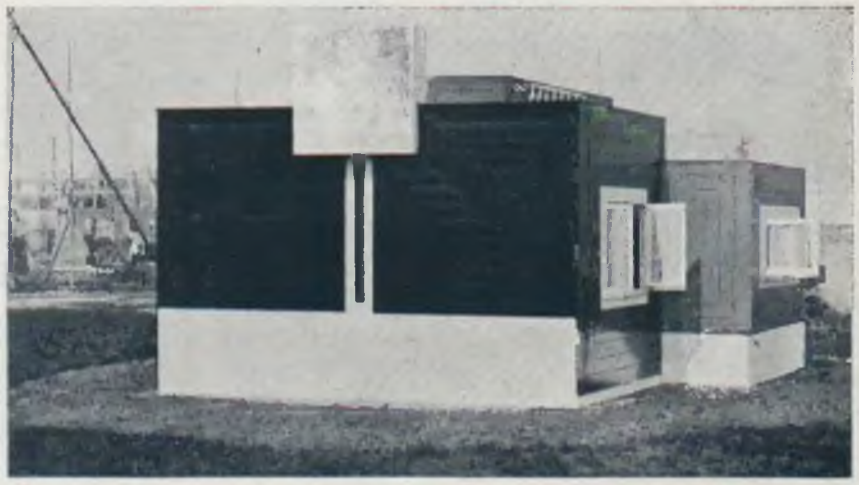
M. NICZ-BOROWIAKOWA



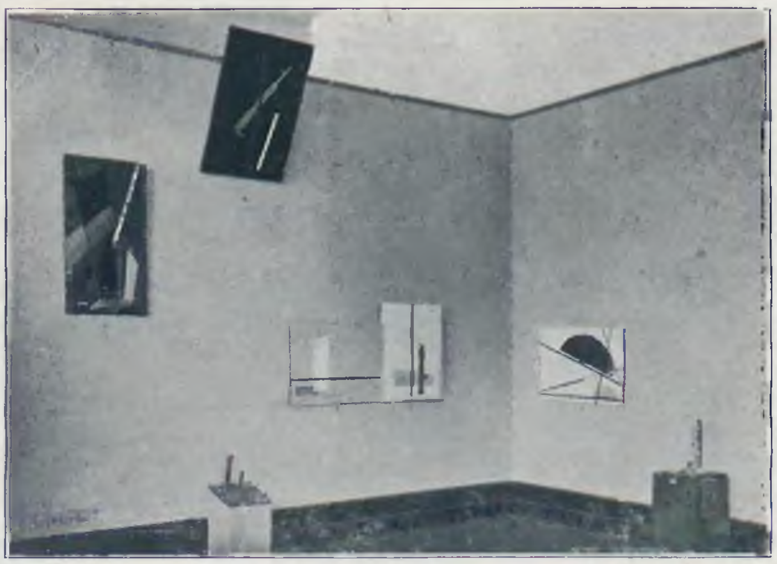
El. Lissickij *(Klisza czasopisma „MERZ").*



Staromeksykańska mozajka z piór.



J. J. P. Oud *(Klisza czasopisma „MERZ").*



Wystawa dzieł **Moholy Nagi'**ego w r. 1923.



Kurt Schwitters *(Klisza czasopisma „MERZ").*
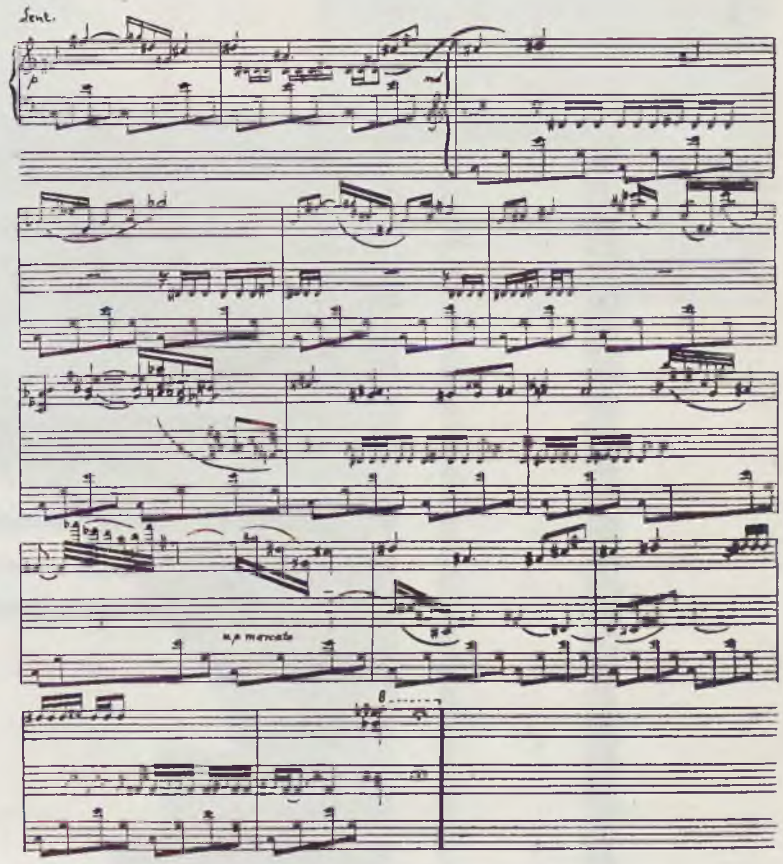


Staromeksykańska mozajka z piór.

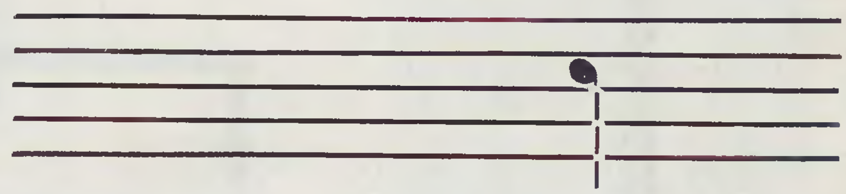
Nocturnes

Pour ZYGMUNT DYGAT
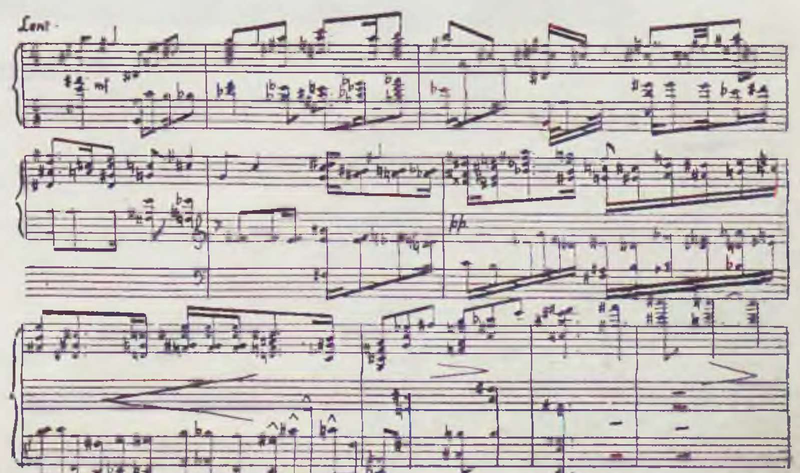
ALEKSANDRE TANSMAN
Marzec-kwiecień, 1922—Paryż

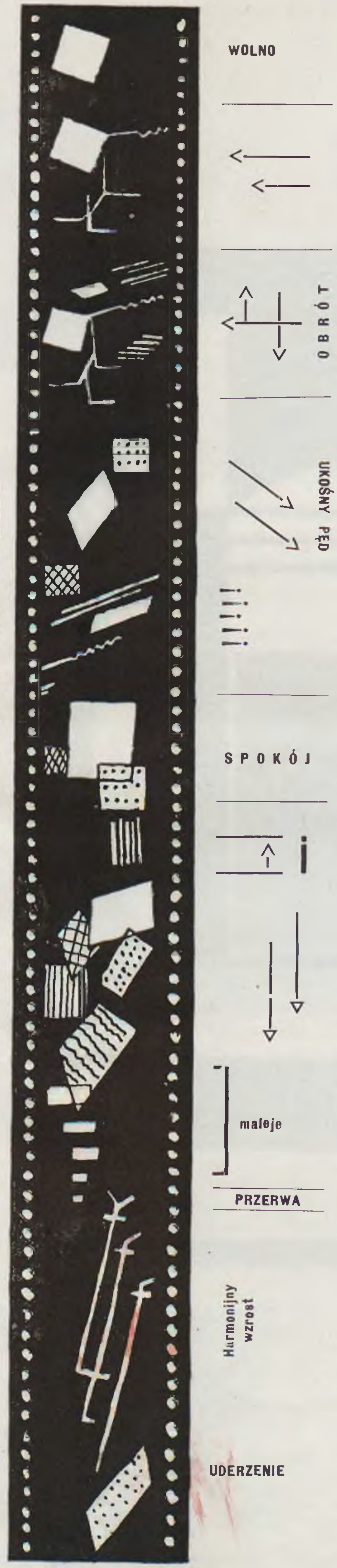
№ 1





№ 2



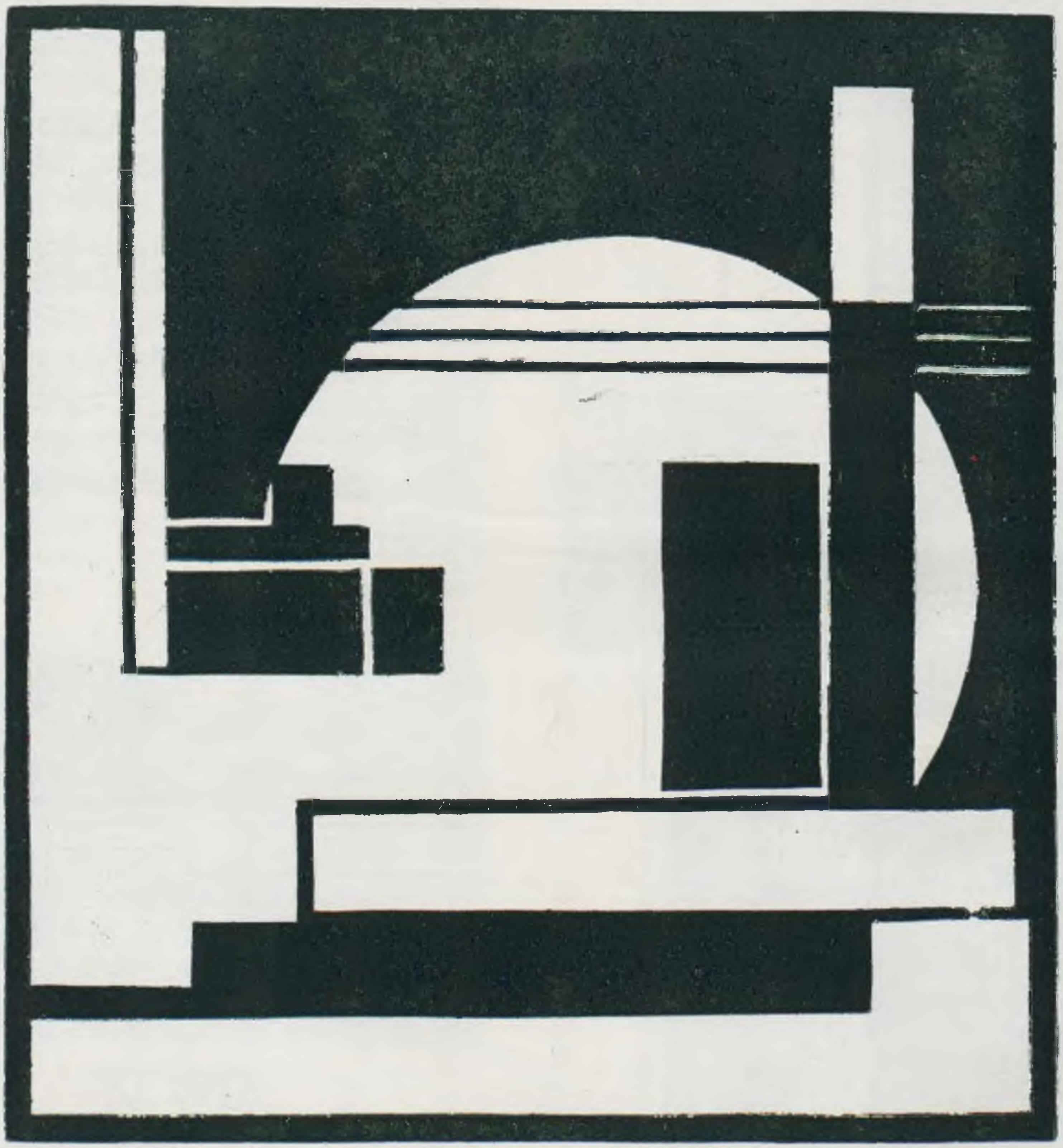


M. SZCZUKA

PARĘ zasadniczych elementów filmu abstrakcyjnego

Ruch: jako zmiana miejsca: przybywanie lub ubywanie niezmieniających się form geometrycznych
Dynamika form: zmniejszenie lub powiększenie form   przemiana form   rozpad lub budowanie form   Natężenie barw

Ostrość występowania ub przymglenie kanie form   kierunek (kierunki) ruchu (ruchów)   Tempo   Harmonja — dysharmonja   wzajemne przeni-   Przerwy



C. Domela Neuwenhuis.

DEKORACJE TEATRALNE.

I. GOLUS.



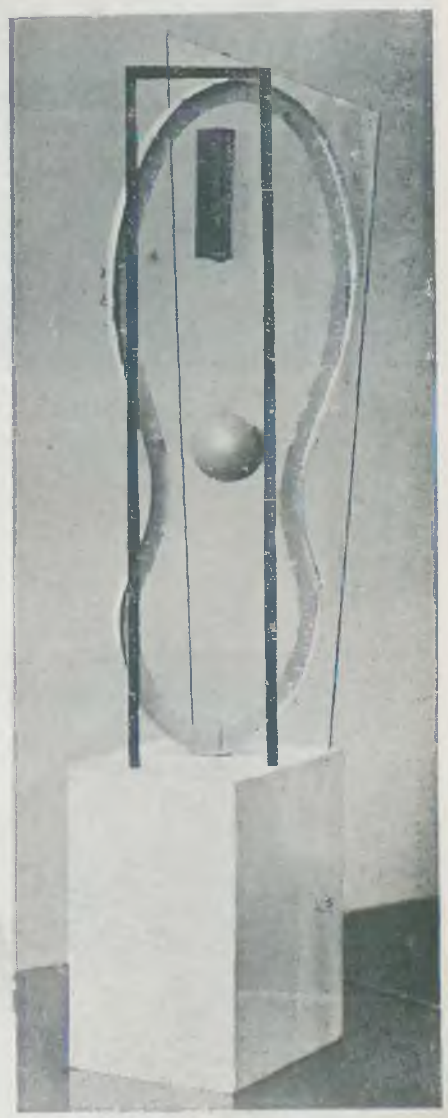








G. HIRSCHEL PROTSCH.



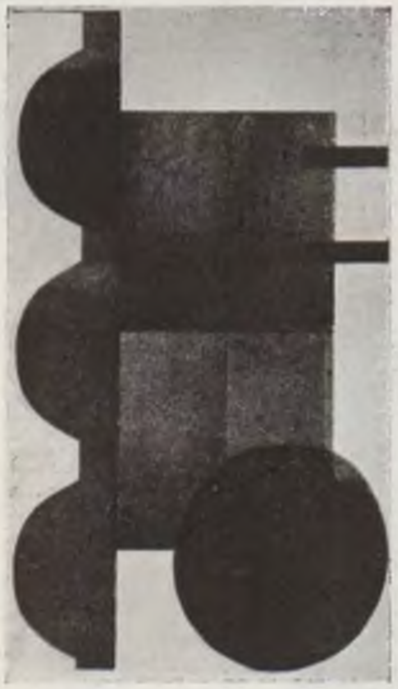
K. KOBRO.



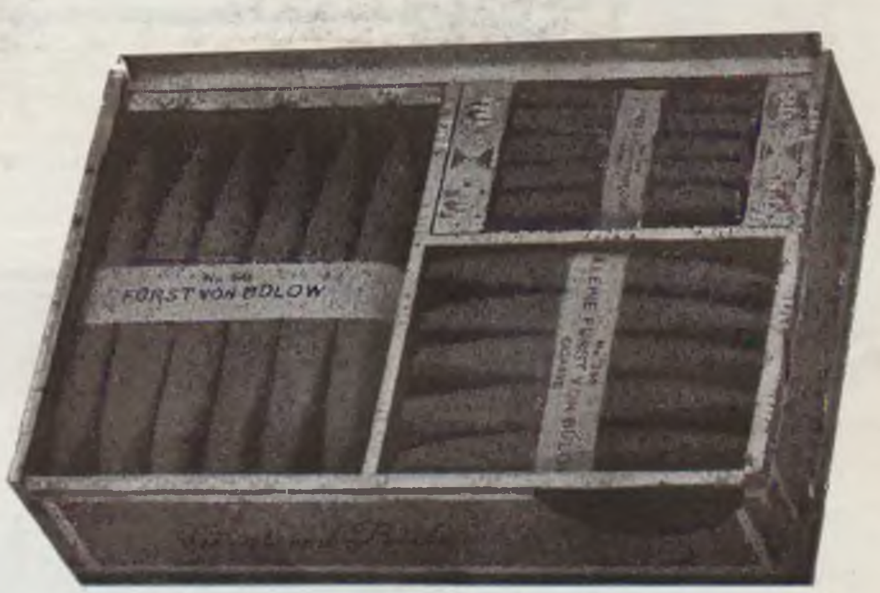
1. **Wartości dzieła sztuki nie ocenimy miarą prawdopodobieństwa w oddaniu przezeń świata widzialnego.**

2. **Widz który szuka w dziele sztuki wiernego odbicia rzeczywistości popełnia zasadniczy błąd: od dzieła sztuki winno żądać się nieoczekiwanego**

3. **Zadaniem dzieła sztuki jest stworzenie z barwy — materjału — harmonijnego zjawiska całości i jedności.**



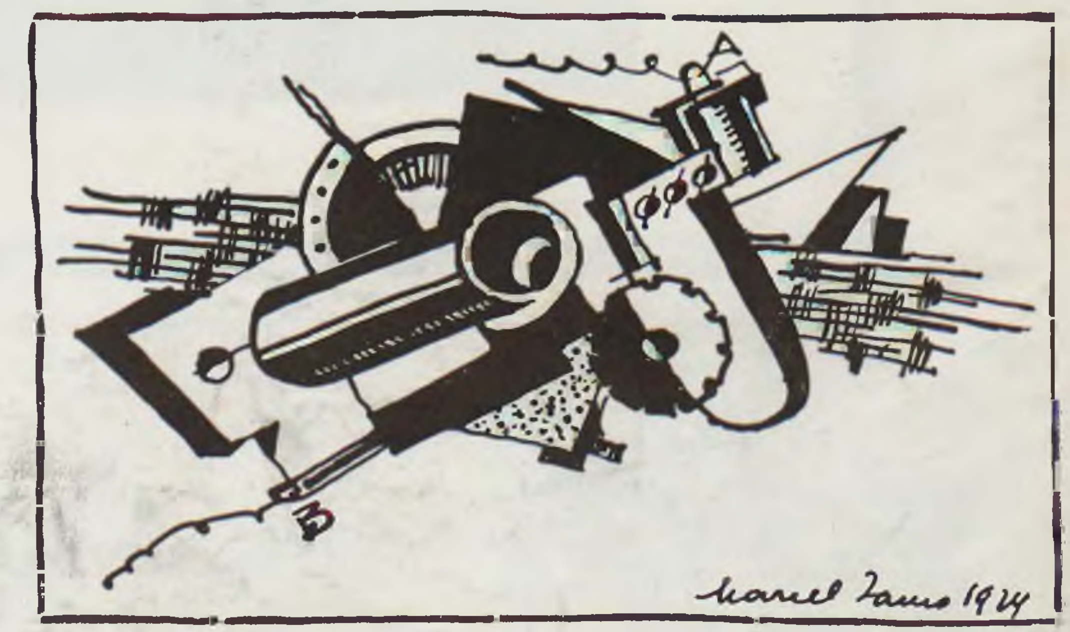
H. Werkman.



Układ wypływający z celowości praktycznej.



H. Leistikow.
Dekoracja teatralna.



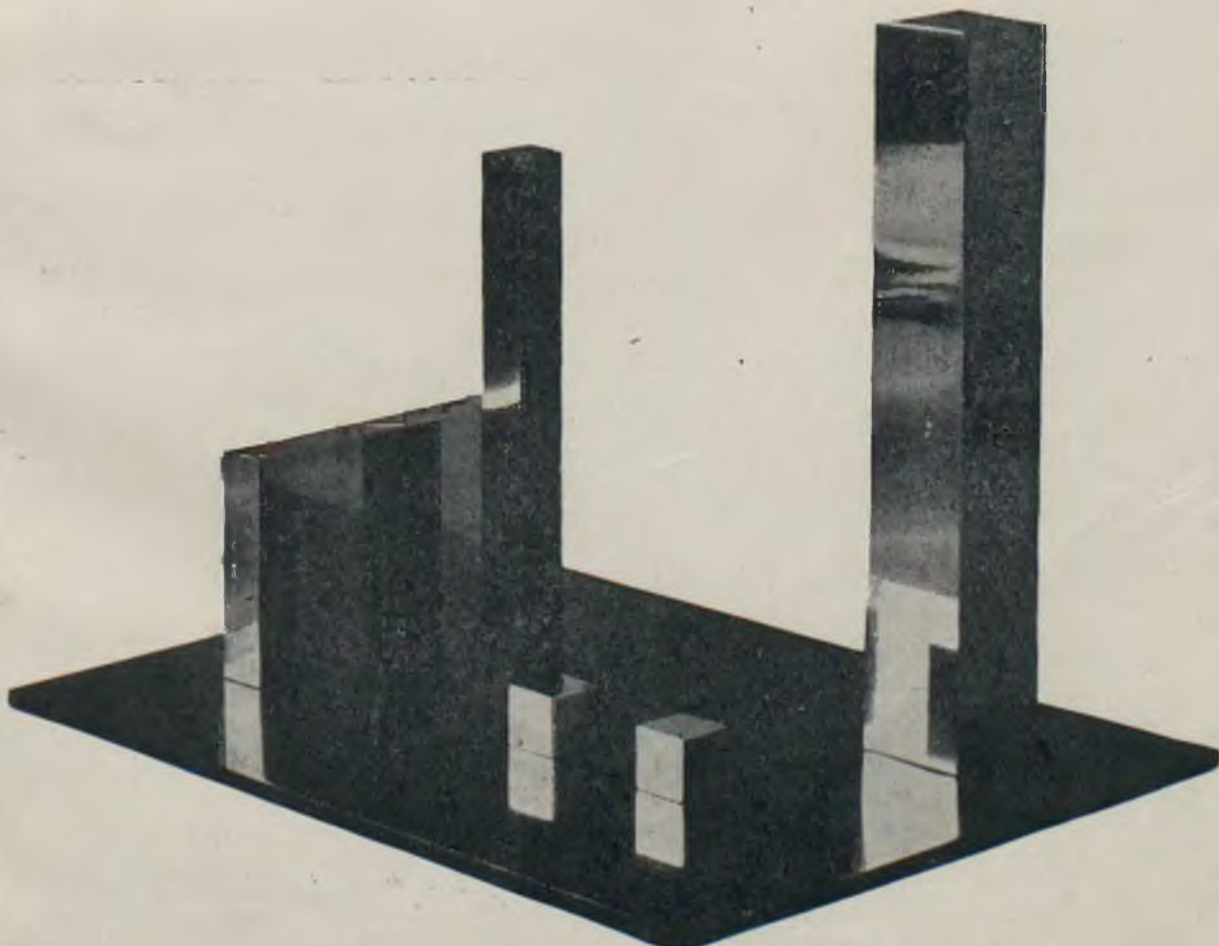
M. Iancu.



Plakat. **H. Leistikow.**



Linoleum de ROMUALD WITKOWSKI,
premier lutteur pour le modernisme en Pologne.



MOHOLY NAGY. (Klisza wł. „Bauhaus in Weimar").

Anthologie directeur: G. LINZE
Liege, 104, rue Xhevemont

Accords 4, Av. Alphonse XIII, Paris 16e

Almanach directeur S. K. Gacki
Warszawa, Marszałkowska 116.

Contimporanul directeurs:
I. VINEA i M. IANCU. Bucarest — str. Trinitatii 29.

G Berlin — Friedenau, Eschenstr. 7.
directeur H. Richter

Mavo directeur T. MURAYAMA
Tokio, Kamiochiai 186

La Vie des Lettres et des Arts directeurs:
N. BEAUDUIN et W. SPETH.
Paris, 20, rue de Chartres — Neuilly

Mecano directeurs: I. K. BONSET
et. T. V. DOESBURG, Haag — Klimopstraat 18

Merz directeur: K. SCHWITTERS
Hannower Waldhausenstr

Ma directeur: L. KASSAK
Wien, Amalienstr. 2

Manometre directeur:
E. MALESPINE Lion, 49, Cours Gambetta

Pasmo Brno-Juljanov, Husovo ábreži

7 Arts Bruxelles, Boulevd. Leopold II 2

De Stijl directeur: T. V. DOESBURG
Holland, Aja, Klimopstraat

Der Sturm directeur: H. WALDE
Berlin W 9. Potsdamerstr. 134

Zenit directeur: L. MITZITSCH
Belgrade, Obilitchev Venatz 3

Redaktorzy: M. SZCZUKA & T. ŻARNOWEROWNA.

Wydawnictwo grupy „BLOK".

Warunki prenumeraty -BLOKU- kwartalnie 5 zł., rocznie 20 zł.

SKŁAD GŁÓWNY „OGNIWO" — SIENKIEWICZA № 6.

Składał i łamał *Z. Ziółkowski.*

Drukował i kolory dobierał *A. Gorączko.*

Tłocznia Tow. Straży Kresowej, Sp. z o. o., Jasna 8.